



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle
attività culturali

Tesi di Laurea

La difficile protezione del patrimonio culturale iracheno

Tra innovazione giuridica e sensibilità artistica

Relatore

Ch.mo Prof. Lauso Zagato

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureanda

Marie-Claire Goor

Matricola 876367

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

Introduzione.....	6
1. Le Fonti giuridiche internazionali, regionali e nazionali.....	13
Sezione A: Fonti universali	13
1.1. Fonti universali vincolanti	13
a. La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato	13
b. La restituzione di beni culturali illecitamente esportati.....	23
c. Le risoluzioni del Consiglio di Sicurezza ONU	30
d. L'Accordo Bilaterale Italia-Iraq.....	35
1.2. Fonti Universali non vincolanti.....	37
a. La Raccomandazione UNESCO del 1964.....	37
b. La Dichiarazione UNESCO del 2003	38
Sezione B: Fonti Regionali.....	41
1.3. Il programma ATHAR	41
1.4. Le Risoluzioni dell'OIC	42
Sezione C: Fonti Nazionali.....	45
1.5. La <i>Antiquities Law</i> del 1936 e gli emendamenti del 1974 del 1975	45
1.6. Ordinanza 40 del 1958 del Directorate Generale del Dipartimento Antichità ..	51
1.7. La <i>Antiquities and Heritage Law</i> n. 55 del 2002	53
1.8. La costituzione del 2005	56
2. Tra disciplina internazionale e normativa irachena: l'evoluzione di una nuova sensibilità	58
Sezione A: La situazione irachena	58
2.1. La normativa per i beni culturali in Iraq	58
2.2. Da Gertrude Bell agli emendamenti del 1974-1975	59
2.3. La politicizzazione della legge del 2002.....	63
2.4. Il saccheggio dell'Iraq Museum e le responsabilità.....	69
2.5. L'Isis: tra distruzione e traffico illecito.....	73
a. L'iconoclastia salafita	75
b. Il traffico illecito per finanziare le proprie attività	77
2.6. La collaborazione irachena con l'Italia e con il CRAFT	79
a. Il progetto B.R.I.L.A.	83
b. Il riallestimento dell'Iraq Museum.....	84
Sezione B: Normativa vigente a livello internazionale	88
2.7. Una panoramica sullo stato attuale del diritto internazionale	88

2.8. I doveri di uno Stato Occupante.....	89
2.9. Tutela del patrimonio culturale in caso di conflitto armato: obbligo consuetudinario?	94
a. La Convenzione dell’Aja del 1954.....	95
b. Il Secondo Protocollo alla Convenzione dell’Aja	101
c. <i>Clever sanctions</i> : la responsabilità penale.....	104
d. La Dichiarazione UNESCO del 2003	107
e. Principi generali di diritto consuetudinario in formazione	110
2.10. Applicazione e disapplicazione delle disposizioni pattizie sulla restituzione dei beni culturali	111
a. Il Primo Protocollo alla Convenzione dell’Aja del 1954	113
b. La Convenzione di Parigi del 1970	119
c. La Convenzione UNIDROIT del 1995	122
d. Restituzione e diritto consuetudinario	128
3. Frammenti e ricostruzioni: la sensibilità artistica alle istanze giuridiche	130
Sezione A: “Artivismo” e <i>public archaeology</i>	130
3.1. “Artivismo” e protezione del patrimonio culturale.....	130
3.2. Arte contemporanea e <i>public archaeology</i> : le attività del CRAFT	136
a. Ninive – il Palazzo senza eguali.....	137
b. <i>Road to Baghdad</i>	139
c. Anche le statue muoiono	142
Sezione B: Arte contemporanea ed eredità culturale irachena	157
3.3. Arte rifugiata nei paesi occupanti	157
3.4. Michael Rakowitz	157
a. <i>The invisible enemy should not exist</i>	160
b. <i>The Ballad of Special Ops Cody</i>	169
c. L’arte culinaria irachena come strumento di sensibilizzazione	172
3.5. Hanaah Malallah	175
a. La tecnica delle rovine	180
b. Codici numerici e astrazione: omaggi alla cultura dell’Iraq antico	184
c. Il ruolo dell’immaginario iconografico tradizionale	187
Conclusioni.....	190
Appendice: Interviste.....	198
1. Intervista al Prof. Carlo Lippolis	198
2. Intervista alla Dott.ssa Roberta Menegazzi	208
3. Intervista al Prof. Stefano De Martino	215

4. Intervista all'Archeologo Mirko Furlanetto	222
Bibliografia	226
Riviste <i>on-line</i> e Sitografia.....	232

Lista delle abbreviazioni

ALECSO	Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization
ATHAR	Architectural and Archaeological Tangible Heritage in the Arab Region
B.R.I.L.A.	Bureau for Recovering and Investigating Iraqi Looted Antiquities
CRAST	Centro Ricerche Archeologiche e Scavi Torino
GATT	General Agreement on Tariffs and Trade
ICCROM	International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
ICOM	International Council Of Museum
IRCICA	Research Centre For Islamic History, Art and Culture
ICESCO	Islamic World Educational, Scientific and Cultural Organization
CS	Consiglio di Sicurezza
ONU	Organizzazione delle Nazioni Unite

Introduzione

Il presente lavoro intende misurarsi con i temi della diffusione e dell'evoluzione degli strumenti giuridici atti alla tutela del patrimonio culturale, sviluppando per quanto è stato possibile una prospettiva autonoma. Il diritto dell'Aja insieme al diritto di Ginevra costituisce il cuore del diritto umanitario; all'interno del diritto dell'Aja si è sviluppata una particolare attenzione alla protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, partendo dalle Convenzioni del 1899-1907, e dedicando poi l'intera Convenzione del 1954 e i suoi due Protocolli alle misure da adottare nei confronti del patrimonio culturale durante i conflitti armati. Infatti la consapevolezza della rilevanza dell'eredità culturale è divenuta sempre più forte ed esplicita poiché, come sottolineato nel preambolo della Dichiarazione UNESCO del 2003, il patrimonio culturale è una componente fondante dell'identità delle comunità, dei gruppi e degli individui, nonché della coesione sociale.

In questa sede si indaga quindi la parte del diritto umanitario, meno conosciuta dal grande pubblico e per la quale serve di conseguenza maggiore sensibilizzazione, riguardante il diritto internazionale, pattizio e consuetudinario per la tutela dei beni culturali. In particolare ci si concentrerà sulla loro protezione durante i conflitti armati e sulla funzione che l'arte contemporanea svolge nella diffusione di tali diritti. Il ruolo dell'arte nella sensibilizzazione del pubblico ai diritti umani è divenuto sempre più evidente: l'arte impegnata e attivista occupa ormai molto spazio all'interno delle manifestazioni artistiche più rilevanti a livello internazionale, tanto che per gli artisti che hanno l'azione militante come valore fondante della loro poetica e della loro produzione è stato coniato il termine "attivismo".

La materia di studio così illustrata potrebbe essere molto vasta, pertanto si è individuato l'Iraq contemporaneo quale caso studio emblematico. La tesi si propone

dunque di analizzare la protezione del patrimonio culturale iracheno secondo una duplice prospettiva. Da un lato si analizzeranno le fonti giuridiche volte alla tutela del patrimonio culturale iracheno nel drammatico scorcio dell'ultimo secolo. Dall'altro lato si prenderanno in considerazione quelle sensibilità artistiche che, particolarmente colpite dalla situazione di pericolo dei beni culturali iracheni, svilupperanno pratiche volte al recupero e alla preservazione della storia culturale dell'Iraq, denunciandone i problemi e le devastazioni che hanno avuto luogo durante il *continuum* di conflitti sul territorio nazionale degli ultimi decenni.

Il lavoro si pone dunque l'obiettivo di studiare la tutela dei beni culturali iracheni durante il susseguirsi di conflitti sul territorio nazionale, comprendere l'evoluzione del diritto internazionale in materia anche a fronte degli eventi che hanno riguardato l'Iraq e valutare l'incidenza dell'arte contemporanea sulla sensibilizzazione del pubblico rispetto ai diritti del patrimonio culturale. Per affrontare queste questioni si è dovuta adottare una metodologia di indagine fortemente multidisciplinare caratterizzata da fonti a carattere giuridico, storico, filosofico e artistico. La ricerca in materia giuridica è avvenuta consultando direttamente le fonti giuridiche nazionali e internazionali principalmente sui portali online dell'UNESCO, del Consiglio di Sicurezza dell'ONU e dell'UNIDROIT, oltre allo studio dei principali testi giuridici in materia. Si è inoltre ritenuto necessario entrare in contatto e intervistare gli esperti del Centro Ricerche e Scavi di Torino che hanno operato direttamente sul territorio e che hanno attivamente promosso attività di sensibilizzazione collaborando con istituzioni dedicate all'arte contemporanea, quali la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e il Castello di Rivoli. Per coordinare e dare omogeneità al materiale raccolto è stato fondamentale individuare i nuclei tematici e le connessioni logiche tra questi, da questa operazione è emersa la struttura dell'elaborato.

L'interesse rispetto a tale argomento è scaturito a seguito della mostra di Michael Rakowitz al Castello di Rivoli. In una delle ultime sale erano allestiti dei tavoli con delle statue in materiali riciclati, l'estetica richiamava immediatamente il mondo mesopotamico antico. Nell'osservare questi manufatti sorgeva spontanea la domanda sul perché un artista contemporaneo proponesse una simile operazione, che potrebbe risultare anacronistica dal momento che oggi le tecnologie fotografiche consentono riproduzioni precisissime. Leggendo le targhe esplicative, seppur sintetiche, si capiva immediatamente di trovarsi davanti a «*fantasmi*»¹, spettri di un'eredità culturale che aveva il diritto di essere protetta ma che le violenze del contesto sociopolitico iracheno non hanno risparmiato. Vedere l'esposizione e successivamente lavorare, durante lo svolgimento del tirocinio al Castello di Rivoli, alla possibilità che i materiali del catalogo venissero riproposti in occasione della stessa mostra al Jameel Art Center, ha permesso di entrare nel vivo delle questioni che Rakowitz ha a cuore. Così le opere e le parole scritte dell'artista hanno toccato delle corde sensibili e hanno innescato una curiosità che solo una ricerca approfondita poteva soddisfare.

Il presente scritto si compone di tre capitoli; la tripartizione del contenuto ha permesso di lavorare in maniera organica su una materia particolarmente ricca e multidisciplinare. Il primo capitolo prende in analisi il contenuto delle fonti giuridiche a partire dalle fonti internazionali vincolanti e non vincolanti. Per quanto concerne le fonti vincolanti si è inoltre operato un ulteriore distinguo tra gli strumenti volti a proteggere il patrimonio culturale nei conflitti armati e in tempo di pace; questi ultimi risultano rilevanti nel nostro caso studio soprattutto per quanto concerne le disposizioni in merito

¹ I. Blazwick, *Michael Rakowitz: Un'intervista transatlantica*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 37

ai beni culturali rubati o esportati illecitamente. In questa prima sezione si è dunque studiato il contenuto della Convenzione dell'Aja del 1954 dei due Protocolli, la Convenzione di Parigi del 1970, la Convenzione UNIDROIT del 1995. Tra le fonti internazionali vincolanti sono risultate particolarmente rilevanti alcune Risoluzioni del Consiglio di Sicurezza ONU, in particolare il preambolo della Risoluzione 1483/2003 che sottolinea l'importanza del rispetto del patrimonio culturale nell'occupazione dell'Iraq, i parr. 15-17 della Risoluzione 2199/2015 che condannano gli atti terroristici di distruzione dei beni culturali, condanna ripresa nella Risoluzione 2253/2015; infine si è trattato il contenuto della Risoluzione 2347/2017, la prima interamente dedicata alla situazione dei beni culturali, in particolare in Iraq e in Siria. Infine si è studiato il contenuto dell'accordo bilaterale tra Italia e Iraq riguardante la collaborazione tra le due nazioni per la creazione di due istituti atti a fare ricerche in ambito archeologico, promuovere e realizzare corsi di formazione per personale specializzato e competente in materia di beni culturali, diffondere i risultati delle ricerche. Successivamente si sono considerate le fonti internazionali non vincolanti quali la Raccomandazione UNESCO del 1964 preliminare alla Convenzione del 1970 e la Dichiarazione UNESCO del 2003 che concerne la distruzione intenzionale del patrimonio culturale. Sono poi venute in rilievo anche due fonti giuridiche regionali in materia di beni culturali, si tratta del programma ATHAR sostenuto dall'ALECSO (l'Organizzazione Educativa, Culturale e Scientifica della Lega Araba) e dall'ICCROM (*International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*) al fine di dare supporto per la protezione del patrimonio culturale. Tra le fonti regionali considerate vi sono poi le risoluzioni con le quali l'OIC (*Organisation of Islamic Cooperation*) ha istituito l'ICESCO, organizzazione dedicata ai settori dell'Educazione, della Scienza, della Cultura e della Comunicazione, e l'IRCICA,

che promuove studi e ricerche su tutti gli aspetti della civiltà islamica. In merito alla normativa nazionale irachena si è deciso di osservare l'evoluzione storica in materia di diritto dei beni culturali partendo dalla legge emanata nel 1936 che nazionalizzava i beni culturali, si sono analizzati gli emendamenti del 1974 e 1975, per giungere alla legge n. 55 del 2002 e all'art. 113 della Costituzione del 2005.

Partendo dunque dal contenuto delle fonti il secondo capitolo intende problematizzare, in due differenti sezioni, l'evoluzione della sensibilità giuridica nazionale e internazionale mettendola in relazione alla più recente storia dell'Iraq. Attraverso una prospettiva storica che mira a comprendere le ragioni che hanno condotto a gravi perdite del patrimonio culturale iracheno, si richiameranno pertanto le leggi nazionali in materia di protezione dei beni culturali cominciando dalla legge del 1936 fino a giungere alla politicizzazione della legge del 2002. Successivamente si analizzerà il contesto in cui è avvenuto il saccheggio dell'Iraq Museum e si tratteranno i rapporti che le organizzazioni terroristiche, in particolare l'ISIS, hanno intrattenuto con i beni culturali tra distruzioni e saccheggi. Saranno inoltre evidenziate le azioni di cooperazione internazionale messe in opera sul territorio dell'Iraq dal Centro Ricerche e Scavi di Torino, soprattutto per quanto concerne il progetto B.R.I.L.A. e il riallestimento dell'Iraq Museum. L'orizzonte giuridico sarà poi ampliato all'ambito internazionale pur sempre mantenendo come *focus* gli avvenimenti che hanno interessato lo Stato iracheno negli ultimi decenni. Nello specifico saranno affrontate le questioni relative ai doveri di uno Stato occupante rispetto ai beni culturali. Si tratteranno le possibilità di affermare l'esistenza di un diritto consuetudinario sulla tutela del patrimonio culturale in un conflitto armato attraverso l'analisi dei principali strumenti giuridici quali la Convenzione del 1954, il Secondo Protocollo del 1999 e le *clever sanctions* dei tribunali internazionali

ad hoc che intendevano colpire lo Stato attraverso le pene attribuite a individui-organo, membri delle élites militari, richiamate successivamente in sentenze emanate da tribunali nazionali, fino ad enunciare i principi generali del suddetto diritto consuetudinario. Infine si approfondirà il tema dell'applicazione e della disapplicazione delle disposizioni pattizie sulla restituzione dei beni culturali, anche in questo caso saranno prese in considerazione le principali fonti giuridiche internazionali, in particolare il Primo Protocollo del 1954, la Convenzione del 1970 e la Convenzione UNIDROIT del 1995, anche in questo caso si faranno alcune considerazioni in merito ad un diritto consuetudinario in via di formazione.

Il terzo capitolo metterà in luce come parallelamente all'evoluzione giuridica si siano sviluppate pratiche artistiche attente ai medesimi principi diffusi dal diritto internazionale. Si strutturerà anch'esso in due sezioni, nella prima si analizzerà cosa si intenda per "attivismo" e in che modo si possa parlare di arte militante in materia di diritti per i beni culturali. Si tratterà inoltre il tema della *public archaeology*, in particolare dei programmi portati avanti dal Centro Ricerche e Scavi di Torino al fine di diffondere consapevolezza sulla situazione di rischio e precarietà in cui si sono trovati i beni culturali iracheni durante decenni di conflitti e situazioni politiche instabili. Nello specifico si considereranno le iniziative: della documentazione fotografica del Palazzo di Ninive, della serie a fumetti, poi corto animato, *Road to Baghdad*, e della mostra diffusa a Torino per l'anno del Patrimonio Culturale Europeo *Anche le statue muoiono*. Nella seconda sezione ci si confronterà con le pratiche artistiche di due artisti contemporanei di origine irachena: Michael Rakowitz e Hanaa Malallah. Entrambi operano in un contesto internazionale, e lavorano in paesi che nel 2003 occuparono l'Iraq, gli Stati Uniti per Rakowitz e il Regno Unito per Malallah. Gran parte delle loro opere sono riconducibili a

azioni di sensibilizzazione del pubblico rispetto allo stato del patrimonio culturale iracheno. Nella produzione artistica di Rakowitz verranno in rilievo le opere *The invisible enemy should not exist*, *The ballad of the special Ops Cody*, e alcune importanti *performance* culinarie. Della poetica di Malallah risulteranno invece particolarmente interessanti le tematiche e le tecniche proposte dall'artista, quali la tecnica delle rovine, l'utilizzo di codici numerici e dell'astrazione come omaggio alla cultura dell'Iraq antico e il ruolo dell'iconografia tradizionale irachena.

In conclusione sarà possibile delineare l'evoluzione degli strumenti giuridici atti alla tutela del patrimonio culturale, osservarne gli aspetti positivi e le possibili carenze. Inoltre si darà evidenza della capacità dell'arte contemporanea di porsi quale strumento di diffusione, in particolare per quanto concerne il tema del diritto alla preservazione del proprio patrimonio culturale. Infine si determinerà se il caso iracheno sia effettivamente un esempio adeguato allo studio della materia secondo la prospettiva illustrata e se esistano altri possibili casi a cui questa metodologia di indagine possa essere applicata.

1. Le Fonti giuridiche internazionali, regionali e nazionali

Sezione A: Fonti universali

1.1. Fonti universali vincolanti

a. La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato

i) La Convenzione dell’Aja del 1954

La Convenzione del 1954 disciplina la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato. Riprende la materia trattata dalle convenzioni dell’Aja 1899-1907, in particolare il Regolamento annesso alla IV Convenzione 18 ottobre 1907 all’art. 27 che obbliga i belligeranti a risparmiare “edifici consacrati al culto, alle arti alle scienze alla beneficenza, i monumenti storici”²; nonché al par. 2 impone agli assediati di contrassegnare tali edifici, similmente al contenuto dell’art. 5 della IX Convenzione (bombardamenti navali). All’art. 56 del medesimo Regolamento si “vieta la distruzione, il deterioramento, l’appropriazione intenzionale” e ne impone la repressione penale.

La Convenzione rappresenta un’importante evoluzione rispetto al Regolamento in primo luogo per l’introduzione della nozione di bene culturale all’art. 1 del primo capitolo intitolato Disposizioni generali riguardanti la protezione, i beni culturali, nel testo «*cultural propriety*», individuano i:

- (a) beni mobili o immobili, di grande importanza per il patrimonio culturale di ciascun popolo, come i monumenti architettonici, artistici o storici, sia religiosi che laici; gruppi di edifici che, nel loro insieme, sono di interesse artistico o storico; opera d’arte; manoscritti, libri e altri oggetti artistici, storici o archeologici; le collezioni scientifiche e le importanti collezioni di libri o di archivi o di riproduzioni dei beni sopracitati;
- (b) edifici la cui destinazione è quella di conservare o di esporre i beni culturali mobile definiti nel paragrafo (a) come musei, le grandi biblioteche e i depositi archivistici e i rifugi pensati per proteggere i beni culturali mobile definiti al paragrafo (a) durante un conflitto armato;

² L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, p. 35

(c) i centri che abbiano un numero considerevole di beni culturali secondo le definizioni ai paragrafi (a) e (b), detti centri monumentali.³

Attualmente la Convenzione è stata ratificata da 133 Stati su 193 Stati membri dell'ONU. L'Iraq fu tra i primi stati firmatari, firmò immediatamente la convenzione, il 14 maggio 1954⁴ e la ratificò il 21 dicembre 1967.

La Convenzione si struttura in sette capitoli. I primi due spiegano il duplice livello di protezione a cui sono sottoposti i beni culturali. Il primo consiste in una protezione generale (artt. 2-7): l'art. 2 pone l'obbligo di salvaguardia e di rispetto; l'art. 3 prevede che lo Stato territoriale in tempo di pace prenda tutte le precauzioni necessarie per assicurare la tutela dei beni culturali presenti nel territorio in caso di conflitto; l'art. 4 è molto innovativo in quanto impone che lo Stato firmatario si impegni a rispettare i beni culturali sul proprio territorio e sul territorio di altri Stati firmatari vietando furti, saccheggi, appropriazioni indebite, vandalismi e rappresaglie anche se lo stato non ha applicato le misure all'art. 3, viene dunque meno l'obbligo di reciprocità (par. 5). L'art. 5 affronta il caso in cui su di un territorio sia in atto un'occupazione: lo Stato occupante dovrà prendere tutte le misure necessarie di conservazione e salvaguardia dei beni culturali presenti sul territorio occupato in stretta collaborazione con le autorità locali. Affinché ciò avvenga lo Stato territoriale deve astenersi dall'utilizzo diretto a scopi militari e da qualsiasi attività e comportamento che esponga i beni culturali a una possibile distruzione da parte dell'avversario; e lo Stato occupante deve astenersi da qualsiasi

³ «(a) movable or immovable property of great importance to the cultural heritage of every people, such as monuments of architecture, art or history, whether religious or secular; archaeological sites; groups of buildings which, as a whole, are of historical or artistic interest; works of art; manuscripts, books and other objects of artistic, historical or archaeological interest; as well as scientific collections and important collections of books or archives or of reproductions of the property defined above; (b) buildings whose main and effective purpose is to preserve or exhibit the movable cultural property defined in sub-paragraph (a) such as museums, large libraries and depositories of archives, and refuges intended to shelter, in the event of armed conflict, the movable cultural property defined in sub-paragraph (a); (c) centers containing a large amount of cultural property as defined in sub-paragraphs (a) and (b), to be known as 'centers containing monuments», cfr. <portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, ultima consultazione 02/02/2021

⁴ <https://pax.unesco.org/la/convention.asp?KO=13637&language=E>, ultima consultazione 02/02/2021

operazione metta a repentaglio l'integrità di detti beni, tra le altre la sottrazione in qualsiasi forma in particolare per beni mobili⁵. L'art. 6 prevede la possibilità, dunque non l'obbligo, di utilizzare un segno distintivo -descritto all'art. 16⁶- per rendere riconoscibili i beni soggetti a protezione. L'art. 7 sancisce l'obbligo di educare gli organi militari e civili anche in tempo di pace al rispetto delle disposizioni previste dalla Convenzione.

Il secondo capitolo è dedicato al regime di protezione speciale (artt. 8-11). I rifugi dedicati alla tutela dei beni mobili in caso di conflitto armato e centri monumentali possono essere posti sotto protezione speciale a tre condizioni: devono essere adeguatamente distanti da un impianto industriale, una centrale di comunicazione, un nodo del trasporto; non devono essere usati a fini militari; devono essere iscritti nel «Registro internazionale dei beni culturali sotto protezione speciale» tenuto dal Direttore generale dell'UNESCO (art. 8). Gli Stati contraenti si impegnano a garantire l'immunità dei beni culturali sotto speciale protezione astenendosi, dal momento dell'iscrizione nel registro internazionale, da qualsiasi atto di ostilità nei confronti di tali beni (art. 9). L'immunità dai beni culturali sotto protezione speciale è revocata solo se uno degli Stati contraenti viola l'art. 9 allora anche la parte avversa è liberata dall'obbligo di garantire l'immunità del bene in questione; nonché in casi eccezionali di necessità militare inevitabile e solo per il periodo in cui tale necessità persiste (art. 11). Attraverso questo articolo si comprende quali siano le deroghe all'applicazione della convenzione, ossia sussiste una deroga per condotta dell'avversario (mancato rispetto degli obblighi assunti al momento dell'iscrizione nel Registro internazionale); una deroga per necessità militari imperative per i beni sottoposti al regime di protezione generale (tuttavia persiste il

⁵ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, p. 37

⁶ Il simbolo è uno scudo blu reale e bianco, ripetuto una sola volta per i beni sotto protezione generale, tre volte per i beni sotto protezione speciale.

divieto di furto, saccheggio e rappresaglia descritti all'art. 4); e una deroga per necessità militari ineluttabili per i beni sottoposti alla protezione speciale.

Il Capitolo terzo riguarda il trasporto di beni culturali il quale è normato dal Regolamento di esecuzione allegato alla Convenzione (art.12) Inoltre viene garantita l'immunità dal sequestro ai beni culturali trasportati secondo le modalità sopracitate (art. 13). Il Capitolo quarto protegge il personale incaricato della salvaguardia dei beni culturali, mentre il capitolo successivo descrive la forma e l'utilizzo dei segni distintivi (artt. 16-17).

Il sesto capitolo riguarda l'applicazione della Convenzione e ne stabilisce l'ambito: essa si può applicare sia durante un conflitto armato che durante un'occupazione militare; anche in caso di mancata resistenza dello Stato occupato. Inoltre viene rifiutata la clausola *si omnes*⁷ infatti la convenzione è applicabile anche a Stati che non sono parte della convenzione (art. 18). Per quanto concerne i conflitti armati questi non devono necessariamente essere di carattere internazionale affinché la Convenzione possa essere applicata: se il soggetto insorto all'interno di uno Stato gode di personalità internazionale entrambe le parti sono tenute ad osservare l'obbligo di rispetto e devono sforzarsi, mediante accordi, di dare applicazione alle norme (art.19). Per esempio in una guerra civile si può instaurare una situazione patologica in cui gli insorti abbiano potere di imperio su una parte del territorio, in questo caso essi sono considerati aventi una parziale soggettività internazionale; certe interpretazioni sono ancora più ampie e sostengono che il riconoscimento da parte del diritto internazionale vada accordato anche solamente qualora il gruppo di insorti raggiunga dimensioni tali da avere un comando unificato⁸.

⁷ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, p. 44

⁸ G. Arangio-Luiz, *Autodeterminazione (diritto dei popoli alla)*, in *Enciclopedia Giuridica*, IV, Roma, 1998, pp. 1-13

Infine il settimo capitolo stabilisce quali siano i profili istituzionali deputati all'esecuzione della Convenzione. Si individuano le Potenze Protettrici come garanti dell'esecuzione della Convenzione (artt. 21-22); il sistema di Potenze Protettrici prevede che nei conflitti armati internazionali venga designato un paese neutrale all'inizio del conflitto da parte di ciascun belligerante e accettato in tale funzione da parte del belligerante avversario cui spetta il controllo sull'applicazione della normativa umanitaria (costituita dal diritto di Ginevra e dal diritto dell'Aja)⁹. L'UNESCO è incaricata di fornire assistenza tecnica nell'organizzazione della protezione dei beni culturali e di sottoporre proposte agli Stati firmatari (art 23). Inoltre, secondo quanto stabilito all'art.27, il direttore generale ha il compito di convocare incontri tra le parti contraenti e il potere d'iniziativa nell'organizzazione di incontri tra Potenze Protettrici in territorio neutrale. Gli Stati parte devono adottare tutte le misure interne disposte dalla Convenzione, tra cui la sensibilizzazione delle Forze Armate (art.25) e devono presentare almeno un rapporto ogni quattro anni al Direttore Generale che fornisca tutte le informazioni importanti in merito alle misure adottate o previste dalle rispettive amministrazioni per l'adempimento della Convenzione e del Regolamento di esecuzione della stessa (art. 26). Infine si impegnano ad adottare, all'interno della loro giurisdizione penale, misure atte a perseguire e imporre sanzioni penali o disciplinari a coloro che commettano una violazione di quanto sancito dalla Convenzione, secondo quanto disposto dall'art. 28 che disciplina la responsabilità individuale. Il fatto che non sia precisato quali siano le sanzioni da adottare all'interno del corpus giuridico di ogni Stato parte implica un forte grado di discrezionalità¹⁰.

⁹ <[¹⁰ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, p. 53](https://www.treccani.it/enciclopedia/diritto-internazionale-umanitario-int-pubbl_(Diritto-on-line)/>, ultima consultazione 04/02/2021</p></div><div data-bbox=)

Un ruolo importante, secondo quanto previsto dal Regolamento d'esecuzione (artt.1-10), è svolto dal Commissario generale, scelto, uno per ogni Stato in conflitto, da un elenco redatto dal Direttore dell'UNESCO. Egli può avvalersi di tecnici ed esperti per applicare la convenzione, stendere rapporti da inviare alle parti, al Direttore Generale dell'UNESCO e alle Potenze Protettrici.

ii) Il Secondo Protocollo del 1999

Il secondo Protocollo del '99 aggiuntivo alla Convenzione del 1954 è stato firmato da 83 Stati, l'Iraq non lo ha mai ratificato¹¹. L'ambito di applicazione è il medesimo della Convenzione: la protezione dei beni culturali durante i conflitti armati, e anche in questo caso viene rifiutata la clausola *si omnes*, dunque gli Stati firmatari dovranno rispettare quanto sancito dal Protocollo anche se in conflitto con Stati che non lo hanno ratificato¹².

Questo Protocollo introduce altre forme di protezione che non eliminano quelle previste dalla convenzione, sono bensì complementari alle suddette (art.4). Il secondo capitolo delinea infatti una protezione generale (artt. 5-9) che prevede una minore discrezionalità nelle azioni di salvaguardia: si dispone la preparazione già in tempi di pace di inventari, la pianificazione di misure di emergenza (in caso di incendi o crolli strutturali) e della possibile rimozione dei beni culturali, nonché la designazione delle autorità competenti in materia di salvaguardia di beni culturali (art. 5). Viene inoltre precisato in quali occasioni si può invocare una deroga per necessità militare imperativa: se il bene culturale è stato trasformato in obiettivo militare o se non esiste un'alternativa praticabile; e la decisione può essere presa solo da un ufficiale al comando (art 6). Inoltre comporta divieti più stringenti sull'illecito trasferimento e introduce una specifica

¹¹ <<https://pax.unesco.org/la/convention.asp?KO=15207&language=E>>, ultima consultazione 02/02/2021

¹² <portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> ultima consultazione 02/02/2021

protezione per gli scavi archeologici i quali non possono essere fatti dallo Stato occupante così come non possono essere fatte modificazioni d'uso (art. 9). La definizione di illecito è abbastanza ampia, a differenza del I Protocollo che come vedremo vietava l'esportazione *tout court*, da coprire varie ipotesi altrimenti non incluse, tra cui il trasferimento di proprietà che abbia avuto luogo sotto costrizione, «*under compulsion*», come evidenziato dalla definizione di *illicit* all'art. 1 dello stesso Protocollo. Il secondo Protocollo rimane silente in materia di restituzioni, normata invece come vedremo dal I Protocollo; anche nel capitolo dedicato alle sanzioni le punizioni non hanno dirette conseguenze sulla restituzione. Non è escluso che la restituzione possa aver luogo grazie all'art. 31, la cooperazione fra le Parti, ma presenta un carattere prettamente riparatorio, venendo disciplinato nei Trattati di pace che partono sempre da un presupposto di relazione asimmetrica, tra vincitori e vinti¹³.

Il terzo capitolo introduce la possibilità di sottoporre i beni culturali a una protezione rafforzata (artt. 10-14). Questo è possibile se le tre condizioni poste sono rispettate: il bene costituisce «*un patrimonio culturale della massima importanza per l'umanità*»; il bene già gode di un'adeguata protezione nell'ordinamento interno proprio per il suo grande valore culturale e storico; infine il bene non deve essere utilizzato a scopi militari (art. 10). Per ottenere tale protezione ogni Stato parte deve presentare al Comitato un elenco dei beni culturali che rispettino le condizioni, quindi si costituirà una lista includendo i beni culturali su richiesta degli stessi Stati parte; il Comitato può invitare uno Stato parte a fare una richiesta per un determinato bene, soprattutto se altre Parti o organizzazioni non governative con competenze in materia lo hanno raccomandato. Nel caso in cui uno Stato parte presenti una richiesta per un bene che non

¹³ L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Circolazione e Restituzione*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, pp. 27-29

può proteggere adeguatamente attraverso l'ordinamento interno, quindi non soddisfa la seconda condizione, il Comitato può comunque decidere di includere il suddetto bene culturale nella Lista a patto che lo Stato presenti una richiesta di assistenza internazionale per la sua protezione. In caso di conflitto è previsto un rito accelerato e/o la concessione di protezione rafforzata provvisoria in attesa dell'esito della procedura ordinaria. Tale procedura prevede infatti che al ricevimento di una richiesta di inclusione nella Lista, il Comitato informi tutte le Parti della richiesta. Queste hanno diritto di presentare le loro osservazioni in merito entro sessanta giorni. Il Comitato esamina le osservazioni, offrendo alla parte che ne fa richiesta l'opportunità di rispondere e solo successivamente verrà presa una decisione. Infine l'inclusione del bene nella Lista viene votata dal comitato secondo un sistema a maggioranza (la soglia d'inclusione corrisponde ai quattro quinti dei membri presenti e votanti). All'art.13 vengono invece esaminate le deroghe alla protezione rafforzata, il bene culturale potrà infatti essere bersaglio di un attacco militare nel caso in cui esso sia diventato un obiettivo militare per l'uso che ne viene fatto o per necessità militare ineluttabile: tutte le possibili alternative sono state studiate, e l'attacco risulta costituire l'unico mezzo per por fine all'uso militare che viene fatto del bene, inoltre l'ordine di attacco può essere dato solo dai più alti livelli di comando. Infine si delinea la possibilità che un bene venga cancellato dalla Lista, la decisione spetta sempre al Comitato: nel caso non si rispetti più una delle condizioni poste all'art. 10 e nel caso in cui il bene venga usato a scopo militare. Ogni decisione del Comitato sarà immediatamente riportata al Segretario generale delle Nazioni Unite (art. 14).

Il quarto Capitolo affronta la questione del regime di responsabilità introducendo il concetto di responsabilità penale individuale, la colpa ricade sull'individuo che ha compiuto azioni che violino quanto disposto dal Protocollo, quali: attaccare un bene

culturale sotto protezione rafforzata o comunque protetto dalla Convenzione del 1954 o dal Protocollo; utilizzare un bene culturale sotto protezione rafforzata o le sue immediate vicinanze a scopo militare; distruggere, appropriarsi, rubare o vandalizzare un bene culturale protetto (art. 15). Gli Stati parte devono prevedere all'interno del loro ordinamento giuridico misure appropriate contro i reati delineati all'art. 15 nel caso in cui il crimine sia compiuto sul proprio territorio o il reo abbia la nazionalità di tale Stato parte. La responsabilità individuale colpisce da un lato chi compie materialmente l'illecito dall'altro i mandanti. Questo principio corrisponde alla sensibilità giuridica internazionale sviluppatasi a seguito del processo di Norimberga¹⁴. Lo Stato parte sul cui territorio si trova il presunto autore di un reato definito all'art. 15, se non procede all'estradizione di tale persona, sottopone il caso alle proprie autorità competenti, ai fini dell'azione penale (art. 17). Altrimenti è contemplata la possibilità di estradizione secondo i trattati di estradizione vigenti tra gli Stati parte (art. 18), deve essere garantita la collaborazione tra gli Stati parte ai fini dell'estradizione. In caso di gravi violazioni le parti hanno obbligo di cooperazione sia in relazione alle indagini che per l'assistenza all'acquisizione delle prove (art. 19). La richiesta di estradizione non può essere rifiutata per motivazioni politiche, la si può rifiutare se si ritiene che la richiesta sia stata rivolta con finalità di persecuzione o punizione di una persona a causa della razza, religione, nazionalità, origine etnica o opinioni politiche (art. 20). Vi è un'importante limitazione all'applicabilità delle norme riguardanti la responsabilità penale individuali, ovvero secondo quanto stabilito all'art. 16 questa non si applica agli Stati parte della sola Convenzione, bensì unicamente agli Stati che ratificano anche il Protocollo.

¹⁴ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, pp. 53-54

Il Capitolo quinto definisce l'applicabilità del Protocollo nei casi in cui i conflitti non abbiano carattere internazionale. Le disposizioni hanno infatti validità anche nei conflitti interni a uno degli Stati parte a patto che non si tratti di disordini interni sporadici e isolati (art. 22), questa condizione alza inevitabilmente la soglia di applicabilità ponendo un limite all'efficacia del Protocollo¹⁵.

Infine vengono definiti i profili istituzionali cui pertiene l'applicazione del Protocollo (Capitolo sesto artt. 23-29). Sono previsti incontri tra le parti ogni due anni, contestualmente alle conferenze generali UNESCO. Questi incontri hanno lo scopo di eleggere i dodici membri del Comitato per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, il quale dovrà riunirsi almeno una volta l'anno. Il comitato dovrà provvedere alla diffusione delle informazioni e cooperare con organizzazioni internazionali e non, governative e non, soprattutto quelle aventi rapporti formali con l'UNESCO quali: ICRC, ICCROM, ICBS (ICA, ICOM, ICOMOS, IFLA, CCAAA). Grazie a questo articolo si dà riconoscimento delle Società per la Protezione dei beni culturali nate per sopperire alle mancanze degli Stati e organizzatesi a livello transnazionale in una Lega delle Società. Le decisioni del Comitato saranno prese attraverso votazioni aventi soglia di maggioranza a due terzi. Il Comitato deve peraltro approvare le linee guida per l'applicazione del Protocollo sviluppate da questo. Inoltre esso avrà il compito di controllare la Lista dei beni culturali con protezione rafforzata, nonché di dare un giudizio sui rapporti e aiuto nella stesura e di decidere l'uso del Fondo per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato. Il Fondo, istituito all'art 29, servirà a fornire assistenza finanziaria a sostegno delle attività preparatorie da adottare in tempo di pace e a fornire assistenza finanziaria in relazione alle misure di emergenza

¹⁵ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, p. 55

da adottare per proteggere i beni culturali durante i periodi di conflitto armato. Il Fondo sarà costituito da versamenti volontari degli Stati parte, da contributi volontari dell'UNESCO o di altre organizzazioni intergovernative o non governative o ancora da donazioni di enti o individui pubblici o privati.

b. La restituzione di beni culturali illecitamente esportati

Si è deciso in questa sede di approfondire anche gli strumenti giuridici di diritto internazionale riguardanti il regime di circolazione dei beni culturali, dunque oltre al Primo Protocollo alla Convenzione dell'Aja, anche la Convenzione di Parigi del '70 e la Convenzione UNIDROIT. Tale scelta è stata operata poiché come si vedrà diffusamente nel secondo capitolo, il *continuum* bellico che ha caratterizzato la situazione geopolitica dell'Iraq contemporaneo, caso-studio qui preso in esame, è stata una condizione estremamente favorevole al proliferare di un intenso traffico illecito di beni culturali iracheni. Inoltre l'art. 11 della Convenzione di Parigi del '70 fu, sino al Secondo Protocollo dell'Aja del 1999, l'unico strumento per impedire l'esportazione di beni culturali da Paesi occupati.

i) Il Primo Protocollo alla Convenzione dell'Aja del 1954

Insieme alla Convenzione dell'Aja del 1954, di cui *supra*, è stato emanato anche il I Protocollo Aggiuntivo, che tratta esclusivamente dell'esportazione illecita di beni culturali in territorio occupato e della loro restituzione. Come la Convenzione è entrato in vigore il 7 agosto 1956. Attualmente gli Stati che lo hanno firmato sono 110, l'Iraq lo ha ratificato il 21 dicembre 1967.

Il I Protocollo è costituito da tre sezioni. La prima parte regola le restituzioni. Al par. 1 le Parti contraenti sono vincolate a impedire l'esportazione di beni culturali da un territorio da esse occupato durante un conflitto armato. Inoltre ogni Parte contraente si

impegna a porre sotto sequestro i beni culturali importati nel suo territorio da qualsiasi territorio occupato e a restituire, al termine delle ostilità, alle autorità competenti del territorio precedentemente occupato i beni esportati in violazione del principio di cui al primo comma (parr. 2-3). Nessun bene culturale in nessuna situazione può essere conservato a titolo di indennizzo (par.3). I detentori di beni culturali illecitamente esportati se in buona fede devono essere indennizzati per la restituzione dei suddetti beni (par. 4).

La seconda parte consta del solo par. 5 il quale prevede l'immediata restituzione al termine delle ostilità di quei beni culturali provenienti dal territorio di una Parte contraente e da essa depositati nel territorio di un'altra Parte contraente allo scopo di proteggerli.

La terza e ultima parte consente l'adesione al Protocollo non solo agli Stati presenti alla Conferenza dell'Aja del 1954 (par. 6), ma anche a qualunque Stato venga invitato ad aderire dal Consiglio esecutivo dell'UNESCO (par. 8). Viene anche lasciata la possibilità agli Stati di scegliere se aderire al Protocollo nella sua interezza, o solo a una tra la prima e la seconda parte (par. 9). Successivamente vengono definite le modalità di entrata in vigore (parr. 10-11) e di revisione (par. 15) del Protocollo.

ii) La Convenzione UNESCO di Parigi del 1970

La Convenzione di Parigi del 1970 si intitola «*Convenzione sui mezzi per proibire e prevenire l'importazione, l'esportazione e il trasferimento illecito di beni culturali*»; è entrata in vigore il 24 aprile del 1972 e attualmente è stata firmata da 140 Stati. L'Iraq ha accettato la Convenzione il 12 febbraio 1973¹⁶. Fu il primo strumento giuridico nato con lo scopo di disciplinare il traffico d'arte a livello internazionale.

¹⁶ <<https://pax.unesco.org/la/convention.asp?KO=13039&language=E>>, ultima consultazione 02/02/2021

Il testo si struttura in un preambolo e 26 articoli. Il preambolo da un lato considera l'importanza dell'interscambio di beni culturali tra le nazioni a fini scientifici, culturali ed educativi poiché aumenta la conoscenza della civiltà dell'uomo, arricchisce la vita culturale di tutti i popoli e ispira il rispetto e l'apprezzamento reciproco tra le nazioni; la Convenzione non vuole dunque essere un freno per le esportazioni lecite. Successivamente ci si appella, sia nel preambolo che all'art. 2, alla cooperazione internazionale poiché si considera che la tutela del patrimonio culturale può essere efficace solo se organizzata sia a livello nazionale che internazionale tra Stati che lavorano in stretta collaborazione.

L'art. 1 definisce i beni culturali, la definizione è ampia e prova a essere omnicomprensiva; infatti sono beni culturali tutti i beni che appartengono a collezioni scientifiche, sono relativi alla storia, sono prodotti di scavi archeologici o elementi di monumenti artistici o storici, risalgono a più di cento anni fa (iscrizioni, monete e sigilli), sono di interesse etnologico o artistico compresi manoscritti, incunaboli, libri, documenti, francobolli, archivi (anche sonori, fotografici e cinematografici), nonché gli articoli di mobilio e gli strumenti musicali di più di cento anni. L'art. 4 definisce quando un bene culturale è da considerarsi di proprietà di un dato Stato, di particolare interesse il comma c: sono da considerarsi patrimonio culturale di un dato Stato i beni culturali acquisiti da missioni archeologiche, etnologiche o di scienze naturali, con il consenso delle autorità competenti del paese di origine di tali beni.

Gli artt. 5-8 elencano gli obblighi cui gli Stati parte devono assolvere nell'ordinamento interno tra i quali la realizzazione di inventari e la creazione di un servizio di protezione. Devono inoltre introdurre un certificato di autorizzazione all'esportazione e fare divieto di esportazione per ogni bene che ne sia privo, nonché

introdurre sanzioni amministrative e penali per il mancato rispetto di tale norma. Gli obblighi incombono sullo Stato di esportazione. Tuttavia l'art. 7 non vieta in toto l'importazione di beni culturali privi del suddetto certificato, bensì chiede agli Stati parte «*whenever possible*» di informare uno Stato di origine Parte della presente Convenzione di un'offerta di tali beni culturali illegalmente rimossi da tale Stato dopo l'entrata in vigore della presente Convenzione in entrambi gli Stati. Inoltre deve accogliere le richieste di restituzione provenienti da uno Stato Parte per i beni importati dopo l'entrata in vigore della Convenzione. Spetta alla Parte richiedente fornire la documentazione probatoria di essere effettivamente lo Stato d'origine, nonché pagare un giusto compenso al compratore in buona fede e farsi carico di ogni spesa. La restituzione va richiesta solo tramite canali diplomatici.

Particolarmente importante e vitale è l'art. 9 in cui si stabilisce il diritto di ogni Parte il cui patrimonio culturale sia in pericolo di saccheggio di materiale archeologico o etnologico di richiedere l'aiuto agli altri Stati per la creazione di misure di tutela internazionali. Si applica solo a situazioni eccezionali tramite uno specifico strumento diplomatico. Gli stati Parte hanno inoltre obblighi educativi, essi devono infatti limitare attraverso l'istruzione, l'informazione e la vigilanza, la circolazione dei beni culturali illegalmente sottratti e creare e sviluppare nell'opinione pubblica la consapevolezza del valore dei beni culturali e della minaccia al patrimonio culturale creata dai furti, dagli scavi clandestini e dalle esportazioni illecite (art. 10). L'art. 11 ha una grande portata in quanto definisce illecita l'esportazione di beni culturali eseguita sotto la violenza derivata dall'occupazione di una potenza straniera; tale disposizione fu l'unica, prima del Secondo Protocollo del 1999, capace di coprire le situazioni non previste dalla Convenzione del

1954¹⁷. Secondo l'art. 13 ogni Stato deve garantire ai privati stranieri la possibilità di un'azione legale per il recupero di un bene rubato o perduto, quindi la restituzione può riguardare beni privati e pubblici. Inoltre ogni stato può classificare e dichiarare certi beni culturali inalienabili, che non dovrebbero quindi *ipso facto* essere esportati, per facilitarne così il recupero. L'art. 14 prevede la possibilità che ogni Stato parte devolva ai servizi nazionali responsabili della protezione del proprio patrimonio culturale un bilancio adeguato ed eventualmente istituisca un fondo a tal fine. L'art. 15 prevede che gli Stati parte possano effettuare accordi speciali in materia di restituzioni di beni culturali sottratti prima dell'entrata in vigore della Convenzione. Infine si pone l'obbligo degli Stati contraenti di estendere tutte le misure prese per l'applicazione della Convenzione non solo ai loro territori metropolitani, ma anche a tutti i territori per le relazioni internazionali di cui sono responsabili.

Gli artt. 16-17 definiscono il ruolo dell'UNESCO: la Conferenza generale dovrà ricevere ed esaminare i rapporti periodici inviati dagli Stati parte riguardanti le disposizioni legislative e amministrative che hanno adottato. Inoltre l'UNESCO deve fornire assistenza tecnica in materia di informazione ed educazione nonché porsi come mediatore nel caso in cui due Stati parte della presente Convenzione che sono impegnati in una controversia lo richiedano.

iii) La Convenzione Unidroit del 1995

Il titolo della Convenzione Unidroit del 1995 ne chiarisce l'oggetto «*Sugli oggetti culturali rubati o illecitamente esportati*». Questa è stata proposta dall'Istituto Internazionale per l'Unificazione del diritto privato, Unidroit, agli stati membri dell'Istituto stesso sotto invito dell'UNESCO considerate le mancanze della Convenzione

¹⁷ L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Circolazione e restituzione*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, p. 44

di Parigi del 1970; la Convenzione è entrata in vigore il 24 luglio 1998 e attualmente è stata firmata da 48 Stati¹⁸. Nonostante l'Iraq faccia parte dell'Unidroit dal 3 maggio 1973¹⁹ non ha mai ratificato la Convenzione.

Si tratta di una Convenzione di diritto materiale uniforme, ovvero detta una disciplina specifica, unica e condivisa con regole uniformi per tutti gli Stati contraenti, per determinati contratti internazionali²⁰. Essa si articola in un preambolo e cinque capitoli²¹. Il preambolo sottolinea come lo strumento è inteso a facilitare la restituzione di beni culturali illecitamente sottratti in quanto stabilisce norme giuridiche comuni e minime con l'obiettivo di migliorare la conservazione e la protezione del patrimonio culturale nell'interesse di tutti poiché si evidenzia la gravità dei danni provocati dal commercio illecito per il patrimonio culturale delle comunità. L'obiettivo è dunque quello di avviare un processo che rafforzerà la cooperazione culturale internazionale alla luce degli strumenti già esistenti, in particolare la Convenzione UNESCO del 1970.

Il primo capitolo si compone degli artt. 1-2 e indica lo scopo dell'applicazione ossia la rivendicazione di carattere internazionale per la restituzione di beni culturali rubati o illecitamente esportati e la definizione di beni culturali che riprende l'art. 1 della Convenzione di Parigi del 1970 come si legge nell'annesso alla Convenzione in esame.

Il secondo capitolo (artt. 3-4) tratta delle restituzioni di beni culturali rubati. Tutti i beni culturali rubati devono essere restituiti, sono da considerarsi rubati anche i beni culturali provenienti da uno scavo legale o illegale illecitamente trattiene. La richiesta di restituzione deve avvenire entro tre anni dal momento in cui si è a conoscenza del luogo

¹⁸ <<https://www.unidroit.org/status-cp>>, ultima consultazione 04/02/2021

¹⁹ <<https://www.unidroit.org/about-unidroit/membership>>, ultima consultazione 04/02/2021

²⁰ A. Zanobetti, *Diritto uniforme e diritto internazionale privato: la disciplina degli strumenti finanziari detenuti presso un intermediario*, in L. S. Rossi e E. Baroncini (a cura di) *Rapporti tra ordinamenti e diritti dei singoli, studi degli allievi in onore di Paolo Mengozzi*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2010

²¹ <<https://www.unidroit.org/instruments/cultural-property/1995-convention>>, ultima consultazione 04/02/2021

in cui si trova il bene e entro cinquant'anni dal momento del furto. Se il bene è parte integrante di un monumento, di un sito archeologico, di una collezione pubblica o è sacro o di importanza comunitaria per una comunità tribale o indigena le limitazioni temporali vengono meno; uno Stato può tuttavia decidere di porre un limite temporale per il reclamo di minimo 75 anni. A differenza di quanto previsto dalla Convenzione del 1970 la domanda può essere fatta anche da un privato al giudice dello Stato in cui si trova il bene. Il bene rubato deve essere sempre restituito, se il detentore di tale bene al momento dell'acquisto aveva operato con la dovuta diligenza a esso spetta un equo indennizzo.

Il quarto capitolo tratta del ritorno, che si differenzia dalla restituzione in quanto i beni culturali soggetti a ritorno non sono considerati rubati, bensì illecitamente esportati (artt. 5-7). Sono da considerarsi beni culturali illecitamente esportati anche i beni culturali esportati temporaneamente per svolgere ricerche e analisi qualora non venissero restituiti conformemente a quanto stabilito dai permessi precedentemente accordati. Spetta esclusivamente allo Stato contraente effettuare la richiesta, a un altro Stato membro, di restituzione di un bene illecitamente esportato a condizione che l'esportazione abbia conseguenze pregiudizievoli sull'integrità, sulla conservazione dell'informazione scientifica o dell'uso rituale o ancora che abbia per lo Stato importanza culturale significativa. La richiesta di restituzione deve essere presentata entro tre anni dal momento in cui lo Stato richiedente ha avuto conoscenza del luogo in cui si trova il bene culturale e dell'identità del suo possessore, e sempre entro cinquant'anni dalla data dell'esportazione o dalla data in cui il bene avrebbe dovuto essere restituito. Il possessore che abbia usato la dovuta diligenza può rimanere il proprietario, o cedere la proprietà a una persona di sua scelta nello Stato richiedente, a titolo gratuito o oneroso. Le spese di restituzione del bene culturale sono a carico dello Stato richiedente, fatto salvo il diritto

di quest'ultimo di recuperare le spese da qualsiasi altra persona.

Il quarto capitolo si intitola «*disposizioni generali*» e contiene l'art. 8 che è di fondamentale importanza poiché presenta una disposizione di diritto internazionale privato processuale, nonostante la Convenzione sia (vedi *supra*) di diritto materiale uniforme. Infatti si sancisce che nel caso di richiesta di restituzione o ritorno le Parti possono decidere di sottoporre la controversia a un giudice o a ogni altra autorità competente dello Stato contraente in cui si trova il bene. In questo modo la situazione dell'attore è facilitata perché non è necessaria un'eventuale azione cautelare davanti al giudice terzo in cui si trova il bene se il paese è diverso da quello di residenza del convenuto. All'art. 10 si afferma inoltre che la Convenzione non ha carattere retroattivo e si applica qualora il bene sia stato rubato dal territorio di uno Stato contraente, o l'oggetto si trovi in uno Stato contraente dopo l'entrata in vigore della Convenzione per tale Stato. Ciononostante si garantisce il diritto di uno Stato o di una persona di presentare una richiesta di risarcimento con mezzi di ricorso disponibili al di fuori del quadro della presente Convenzione per la restituzione o la restituzione di un bene culturale rubato o illegalmente esportato prima dell'entrata in vigore della presente Convenzione. Infine il quinto capitolo dispone norme conclusive che chiariscano le condizioni di entrata in vigore della Convenzione e il rapporto di questa con eventuali altri strumenti giuridici, quali accordi bilaterali o multilaterali.

c. Le risoluzioni del Consiglio di Sicurezza ONU

i) Risoluzione 1483/2003

Adottata dal Consiglio di Sicurezza il 22 maggio 2003²² tale risoluzione riguarda l'occupazione di Baghdad da parte delle forze militari statunitensi. Si tratta di uno

²² <[https://undocs.org/S/RES/1483\(2003\)](https://undocs.org/S/RES/1483(2003))> , ultima consultazione 04/02/2021

strumento giuridico vincolante in quanto ex cap. VII della Carta delle Nazioni Unite. In primo luogo la risoluzione riafferma la sovranità e l'integrità territoriale dell'Iraq e l'importanza del disarmo delle armi di distruzione di massa irachene. Inoltre alla luce della dichiarazione di Nasiriyah del 15 aprile 2003 e della dichiarazione di Baghdad del 28 aprile 2003²³, si è deciso che le Nazioni Unite dovrebbero svolgere un ruolo vitale nel soccorso umanitario, nella ricostruzione dell'Iraq e nel ripristino e nella creazione di istituzioni nazionali e locali. Più importante per la materia qui trattata sottolinea fin dal preambolo la necessità di rispettare il patrimonio archeologico, storico, culturale e religioso dell'Iraq e di continuare a proteggere i siti archeologici, storici, culturali e religiosi, i musei, le biblioteche e i monumenti. Si riconosce la coalizione vittoriosa, a guida anglo-americana, come forza di occupazione dell'Iraq comportando i conseguenti obblighi internazionali sulle potenze occupanti. In particolare si richiama l'Autorità occupante a rispettare i regolamenti dell'Aia del 1907 (par. 5).

Il par. 7 è interamente dedicato alle restituzioni con esplicito riferimento ai fatti accaduti al Museo nazionale iracheno e alla Biblioteca nazionale a Baghdad:

[Il Consiglio di Sicurezza] Decide che tutti gli Stati membri adottino le misure appropriate per facilitare la restituzione sicura alle istituzioni irachene dei beni culturali iracheni e di altri oggetti di importanza archeologica, storica, culturale, scientifica e religiosa rari sottratti illegalmente dal Museo nazionale iracheno, dalla Biblioteca nazionale e da altre località dell'Iraq dopo l'adozione della risoluzione 661 (1990) del 6 agosto 1990 anche stabilendo un divieto di commercio o di trasferimento di tali articoli e di quelli per i quali esiste il ragionevole sospetto che siano stati rimossi illegalmente, e invita l'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura, l'Interpol e altre organizzazioni internazionali, se del caso, ad assistere nell'attuazione del presente paragrafo.²⁴

²³ Riunioni di iracheni organizzate dalla coalizione anglo americana per ragionare sul proprio futuro politico, indirizzati dalle forze di coalizione nel muovere i primi passi verso la formazione di un governo rappresentativo, basato sullo stato di diritto; secondo quanto detto nell'articolo di J. P. Peace «*Human rights in Iraq's transition: the search for inclusiveness*», sull'*International Review of the Red Cross*, marzo 2008, n. 869; nonché nel documento del Consiglio di Sicurezza ONU S/2003/538.

²⁴ «*Decides that all Member States shall take appropriate steps to facilitate the safe return to Iraqi institutions of Iraqi cultural property and other items of archaeological, historical, cultural, rare scientific, and religious importance illegally removed from the Iraq National Museum, the National Library, and other locations in Iraq since the adoption of resolution 661 (1990) of 6 August 1990, including by establishing a prohibition on trade in or transfer of such items and items with respect to which reasonable*

L'obbligo di restituzione è dunque a partire dalla Risoluzione 661/1990 ovvero riguarda quanto esportato con dolo dal Paese dall'inizio della prima guerra del Golfo nel 1990. L'obbligo riguarda tutti gli Stati membri delle Nazioni Unite, il carattere è dunque quasi universale.

ii) La Risoluzione 2199/2015

La Risoluzione in esame -vincolante, in quanto ex cap. VII della carta delle nazioni unite- fu adottata il 12 febbraio 2015²⁵ per condannare le relazioni economiche con i gruppi di Al- Qaida e riaffermare che il terrorismo in tutte le sue forme e manifestazioni costituisce una delle più gravi minacce alla pace e alla sicurezza internazionale e che qualsiasi atto di terrorismo è criminale e ingiustificabile a prescindere dalle sue motivazioni, ogniqualvolta e da chiunque sia stato commesso. L'obiettivo della risoluzione è quello di impedire che il finanziamento delle attività terroristiche attraverso il commercio di petrolio, il traffico di beni culturali, il riscatto per i rapimenti o il commercio di armi.

I parr. 15-17 sono dedicati ai beni culturali. Il Consiglio di Sicurezza infatti condanna la distruzione del patrimonio culturale in Iraq e in Siria, in particolare da parte dell'ISIL²⁶ e dell'ANF²⁷, sia che tale distruzione sia accidentale o intenzionale, compresa la distruzione mirata di siti e oggetti religiosi. Inoltre viene messo in evidenza il fatto che l'ISIL, l'ANF e altri gruppi associati ad Al-Qaeda generino entrate derivanti dal contrabbando diretto o indiretto di beni del patrimonio culturale provenienti da siti

suspicion exists that they have been illegally removed, and calls upon the United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization, Interpol, and other international organizations, as appropriate, to assist in the implementation of this paragraph», cfr. <[https://undocs.org/S/RES/1483\(2003\)](https://undocs.org/S/RES/1483(2003))>, ultima consultazione 04/02/2021

²⁵ <[https://undocs.org/S/RES/2199%20\(2015\)](https://undocs.org/S/RES/2199%20(2015))>, ultima consultazione 04/02/2021

²⁶ Islamic State of Iraq and the Levant, alias ISIS (Islamic State in Iraq and Syria)

²⁷ Fronte Al-Nusra, affiliato siriano a Al- Qaeda

archeologici, musei, biblioteche, archivi e altri siti in Iraq e in Siria. I guadagni di tale contrabbando vengono utilizzati per sostenere gli sforzi di reclutamento e l'organizzazione di attacchi terroristici. Viene ripreso quanto detto al par. 7 della Risoluzione 1483/2003 (vedi *supra*) e viene ribadita la decisione per la quale tutti gli Stati membri debbano adottare misure adeguate per impedire il commercio di beni culturali e di altri beni di importanza archeologica, storica, culturale, scientifica e religiosa rari iracheni e siriani. Si aggiunge dunque alla problematica dei beni culturali rimossi illegalmente dall'Iraq dal 6 agosto 1990 quella dei beni culturali esportati con dolo dalla Siria dal 15 marzo 2011. Bisognerà creare le condizioni favorevoli al loro eventuale ritorno sicuro al popolo iracheno e siriano. Infine si richiede all'UNESCO e all'Interpol assistenza nell'attuazione dei parr. 15-17.

iii) Risoluzione 2253/2015

Adottata dal Consiglio di Sicurezza il 17 dicembre 2015²⁸, estende all'Isis il sistema di sanzioni elaborato per Al-Qaida dalle precedenti Risoluzioni. Anch'essa ha carattere vincolante come le precedenti e si struttura in un lungo preambolo nel quale si parla anche di beni culturali ribadendo quanto detto nella Risoluzione 2199, ovvero si condanna la distruzione del patrimonio culturale in Iraq e in Siria, in particolare da parte dell'ISIL e dell'ANF, compresa la distruzione mirata di siti e oggetti religiosi. Sempre nel preambolo si ricorda la decisione del Consiglio di Sicurezza di far adottare a tutti gli Stati membri delle misure appropriate per impedire il commercio di beni culturali iracheni e siriani e di altri oggetti di importanza archeologica, storica, culturale, scientifica e religiosa rimossi illegalmente dall'Iraq e dalla Siria.

²⁸ <[https://undocs.org/S/RES/2253\(2015\)](https://undocs.org/S/RES/2253(2015))>, ultima consultazione 04/02/2021

Successivamente la risoluzione indica alcune misure da adottare e implementare, quali per esempio l'embargo delle armi; ma ciò che è rilevante in questa sede è il fatto che la Risoluzione presenti due annessi che estendono le misure prese per Al- Qaeda all'ISIS in tutti gli ambiti previsti dalla suddetta Risoluzione: commercio di petrolio; commercio di beni culturali; sequestro a scopo di riscatto e donazioni esterne; fornitura diretta o indiretta; vendita o trasferimento di armi e materiale connesso di ogni tipo. Infine il secondo annesso indica di consultare gli Stati membri e altre organizzazioni pertinenti, in particolare l'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura (UNESCO) per quanto concerne la distruzione e la circolazione di beni del patrimonio culturale.

iv) Risoluzione 2347/2017

Tale Risoluzione, adottata il 24 marzo 2017²⁹, è la prima totalmente dedicata alla distruzione del patrimonio e al traffico illecito di beni culturali. In particolare nel preambolo il Consiglio di Sicurezza dice di osservare con grave preoccupazione il coinvolgimento di attori non statali, in particolare gruppi terroristici quali l'ISIS e Al-Qaeda, nella distruzione del patrimonio culturale e nel traffico di beni culturali e nei reati connessi. Si rileva nuovamente come questi gruppi terroristici stiano generando entrate derivanti dall'impegno diretto o indiretto nello scavo illegale e nel saccheggio e contrabbando di beni culturali da siti archeologici, musei, biblioteche, archivi, e altri siti. Al par. 2 si prevede un sostegno finanziario per le entità designate dal Comitato per le sanzioni 1267/1989/2253 ISIL (Da'esh) e dal Comitato per le sanzioni di Al-Qaeda. Al par. 4 si afferma che gli attacchi contro siti ed edifici dedicati alla religione, all'istruzione,

²⁹ <[https://undocs.org/S/RES/2347\(2017\)](https://undocs.org/S/RES/2347(2017))>, ultima consultazione 04/02/2021

all'arte, alla scienza o a scopi caritatevoli o monumenti storici costituiscono un crimine di guerra e che gli autori di tali attacchi devono essere assicurati alla giustizia. Al par. 7 si incoraggiano tutti gli Stati membri che non l'hanno ancora fatto a considerare la ratifica della Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato del 14 maggio 1954 e dei suoi protocolli, nonché di altre convenzioni internazionali pertinenti.

I parr. 10-11 prestano maggiore attenzione ai profili operativi per esempio si propone l'elaborazione di liste di persone coinvolte nel traffico illecito di beni culturali o l'utilizzo di un database comune per individuare i beni rubati; i parr. 12-14 dispongono che la cooperazione fra Stati al contrasto del traffico illecito passi attraverso la stipula di accordi bilaterali o multilaterali e misure preventive quali il sequestro e la confisca. Infine invita ogni Stato membro a introdurre o migliorare gli elenchi degli inventari locali e nazionali del patrimonio culturale e dei beni culturali, anche attraverso informazioni digitalizzate; a adottare una regolamentazione adeguata ed efficace in materia di esportazione e importazione, in particolare per quanto concerne la certificazione della provenienza; istituire conformemente alla legislazione e alle procedure nazionali, unità specializzate nelle amministrazioni centrali e locali; nonché a inventariare i beni culturali e altri oggetti di importanza archeologica, storica, culturale, scientifica e religiosa rari che sono stati rimossi, o trasferiti illegalmente dalle aree di conflitto armato, e coordinarsi con gli enti competenti delle Nazioni Unite e gli attori internazionali, al fine di garantire la restituzione sicura di tutti gli oggetti elencati.

d. L'Accordo Bilaterale Italia-Iraq

A Roma il 14 aprile 1967 veniva firmato un accordo bilaterale tra Italia e Iraq al fine di istituire un centro per il restauro e la tutela dei monumenti a Baghdad (art. 1). Il

testo fu implementato nella legislazione irachena il 29 marzo 1968 a Baghdad³⁰. Secondo la volontà del Direttorato generale del dipartimento antichità il centro avrebbe svolto le attività di studio e supervisione dei restauri sui monumenti storici, protezione dei ritrovamenti archeologici, salvaguardia dei tesori storici, artistici e naturali dell'Iraq (art. 2, comma a). L'obiettivo era apportare metodi di restauro sperimentali, eseguire ricerche approfondite per preservare specifici materiali; documentare e conservare i dati connessi al restauro e formare restauratori esperti (art. 2 comma b-d). Inoltre il centro sarebbe stato a disposizione di organizzazioni internazionali e altri paesi stipulando accordi direttamente tra il centro e le autorità competenti, lasciando quindi una certa autonomia al centro stesso. Il corpo esecutivo dell'ente è formato da il presidente, il vice presidente, il Consiglio e il direttore. Il Consiglio è a sua volta formato dal Presidente (il direttore generale del dipartimento antichità in Iraq), dal Vice-Presidente (il direttore scientifico del "Centro Scavi per il Medio Oriente e l'Asia di Torino", dal professore a capo della facoltà di architettura all'Università di Baghdad e da un rappresentante dell'ambasciata italiana a Baghdad. Il Consiglio ha il compito di pianificare le attività del Centro, esaminare le proposte delle autorità irachene e presentare loro i risultati degli studi e delle ricerche effettuate. La nomina del direttore del centro spetterà al Centro Scavi di Torino e dovrà essere approvata dal Consiglio; al direttore spetterà implementare le decisioni prese dal Consiglio avendo egli controllo tanto sullo staff iracheno quanto su quello italiano (art. 3). Infatti il governo italiano assegnerà al Centro quattro esperti di cui due architetti specializzati nel restauro e preservazione dei monumenti, e due scelti sulla base delle richieste del Centro (art. 9 comma a). Il governo iracheno invece metterà a disposizione almeno cinque esperti in archeologia e preservazione dei monumenti (art. 10 comma b).

³⁰ *By-Law of the Iraqi-Italian Center for the Restoration and Maintenance of Monuments*, 29/03/68, cfr. <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

Per quanto concerne il materiale necessario questo sarà fornito dal Centro Scavi di Torino (art. 9 comma b), il governo iracheno garantirà tutta l'assistenza necessaria nonché i permessi e gli spazi per la costruzione del Centro a Baghdad (art. 10). Infine il centro si avvarrà della cooperazione dell'Istituto italo-iracheno dell'Archeologia al fine di effettuare ricerche scientifiche (art. 13).

1.2. Fonti Universali non vincolanti

a. La Raccomandazione UNESCO del 1964

Per arrivare alla Convenzione del 1970 vi fu una preparazione del terreno culturale e giuridico, anche attraverso la Raccomandazione fatta dalla Conferenza Generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite nella sua tredicesima sessione, contro i pericoli derivanti da esportazioni, importazioni e trasferimenti illeciti di proprietà³¹. Nel preambolo si fa riferimento al fatto che sia responsabilità di ogni Stato membro essere sempre più attento agli obblighi morali riguardanti il rispetto del proprio patrimonio culturale e quello di tutte le nazioni. Sempre nel preambolo la Raccomandazione si propone di migliorare il clima di solidarietà internazionale, esprimendo l'auspicio che una Convenzione internazionale possa essere adottata presto, si tratta infatti della Convenzione che verrà pubblicata nel 1970.

La Raccomandazione inizia con la definizione del proprio oggetto, ovvero dei beni culturali; la definizione è simile a quella che verrà adottata nel 1970 e lascia agli Stati membri un ampio margine. Successivamente si elencano i principi generali, come quello per cui ogni Stato dovrebbe adottare misure adeguate per esercitare un controllo efficace

³¹ Il 19/11/1964, cfr. <portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13083&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, ultima consultazione 02/02/2021

sull'esportazione dei beni culturali e quello per cui nessuna importazione di beni culturali dovrebbe essere autorizzata fino a quando tali beni non siano stati liberati da qualsiasi restrizione da parte delle autorità competenti dello Stato di esportazione. Le misure raccomandate consistono nel predisporre istituzioni per la tutela dei beni culturali che svolgano un'attività di riconoscimento e inventario nazionale dei beni culturali; tale servizio nazionale per la protezione dei beni culturali dovrebbe assumere la forma di un servizio amministrativo statale e effettuare proposte alle autorità nazionali competenti per qualsiasi misura legislativa o amministrativa in materia di esportazione, importazione e trasferimento di beni culturali. A fine di evitare trasferimenti illeciti e di garantire la restituzione dei beni illecitamente esportati si suggerisce agli Stati membri di concordare accordi bilaterali e multilaterali; questo garantendo anche i diritti degli acquirenti in buona fede.

b. La Dichiarazione UNESCO del 2003

La Dichiarazione Unesco del 17 ottobre 2003 riguarda la distruzione del patrimonio culturale a livello internazionale³². Essa si struttura in un preambolo e in dieci capitoli; nel preambolo si ricordano alcuni episodi di distruzione di beni culturali tra cui la tragica distruzione dei Buddha di Bamiyan che ha colpito l'intera comunità internazionale. Questi atti di distruzioni rappresentano una seria preoccupazione per la conservazione e la tutela del patrimonio culturale. Si fa inoltre riferimento alla Costituzione dell'UNESCO che affida all'UNESCO stesso il compito di mantenere, accrescere e diffondere la conoscenza assicurando la conservazione e la protezione del patrimonio culturale mondiale. Questo compito è di estrema importanza dal momento

³² <portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17718&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, ultima consultazione 02/02/2021

che, sempre nel preambolo, viene espressa la consapevolezza che il patrimonio culturale è una componente importante dell'identità culturale delle comunità, dei gruppi e degli individui e della coesione sociale. Dunque la sua distruzione intenzionale può avere conseguenze negative sulla dignità umana e sui diritti umani.

In virtù di tali considerazioni il primo capitolo riconosce l'importanza del patrimonio culturale e della sua trasmissione alle generazioni future. Il secondo capitolo delinea invece l'ambito di applicazione; si chiarisce la definizione di «*distruzione internazionale*»: ovvero un atto violento inteso a distruggere in tutto o in parte il patrimonio culturale, compromettendone così l'integrità; inoltre la dichiarazione riguarda la distruzione sia del patrimonio culturale sia del patrimonio culturale legato a un sito naturale. Il terzo capitolo riguarda le misure di lotta contro tale distruzione: il compito spetta agli stati e si suddivide in due filoni, da un lato l'adozione di misure legislative e amministrative per prevedere e sanzionare questi atti violenti, dall'altro la sensibilizzazione e l'educazione dei propri cittadini al rispetto del patrimonio culturale. Concretamente le linee direttive suggeriscono agli Stati di firmare e ratificare la Convenzione dell'Aia del 1954 per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato e dei suoi due Protocolli del 1954 e del 1999; adottare strumenti giuridici che offrano un più elevato livello di protezione del patrimonio culturale; infine coordinare gli strumenti giuridici esistenti e futuri pertinenti.

Il quarto e il quinto capitolo riguardano la protezione dei beni culturali rispettivamente in tempo di pace e durante un conflitto armato. Nel primo caso si rimanda agli Stati ad adottare le misure necessarie in conformità alla Convenzione del 1972, nel secondo caso -quando gli Stati sono coinvolti in un conflitto armato, sia esso di carattere internazionale o non internazionale, incluso il caso di occupazione- bisognerebbe adottare

tutte le misure appropriate per proteggere il patrimonio culturale in conformità con il diritto internazionale consuetudinario.

I capitoli sesto e settimo individuano un doppio regime di responsabilità. Vi è una responsabilità dello Stato nel caso in cui questo distrugga o ometta intenzionalmente di adottare misure appropriate per proibire, prevenire, impedire e punire qualsiasi distruzione intenzionale del patrimonio culturale di grande importanza per l'umanità. Vi è poi una responsabilità penale individuale secondo quanto già descritto nel II Protocollo del 1999 (vedi *supra*): all'interno della giurisdizione nazionale di ogni Stato dovrebbero essere implementate tutte le misure appropriate per prevedere delle sanzioni penali efficaci contro le persone che commettono o ordinano di commettere atti di distruzione intenzionale del patrimonio culturale di grande importanza per l'umanità.

L'ottavo capitolo offre delle linee guida a proposito della cooperazione internazionale per proteggere il patrimonio culturale dalla distruzione intenzionale. Questa cooperazione dovrebbe consistere nello scambio di informazioni su situazioni a rischio; nell'assistenza per la promozione di programmi educativi, di sensibilizzazione e di rafforzamento delle capacità per la prevenzione; e nell'assistenza giudiziaria e amministrativa. Il capitolo nono richiede agli Stati l'applicazione delle norme di diritto umanitario soprattutto quando questo è legato alla distruzione del patrimonio culturale. Infine il decimo capitolo propone campagne di sensibilizzazione del pubblico rispetto all'oggetto della Dichiarazione stessa.

Sezione B: Fonti Regionali

1.3. Il programma ATHAR

L'Organizzazione Educativa, Culturale e Scientifica della Lega Araba (ALECSO) è un'istituzione, istituita al Cairo il 25 luglio 1970, specializzata con sede a Tunisi della Lega degli Stati Arabi. Si occupa dello sviluppo e del coordinamento delle attività legate all'istruzione, alla cultura e alle scienze nel mondo arabo³³. La struttura organizzativa si articola in un organo legislativo, la Conferenza Generale e il Consiglio Esecutivo in un organo esecutivo, il Direttore Generale, e in una serie di dipartimenti che offrono servizi tecnici tra cui il Dipartimento Cultura. Il collegamento tra gli Stati membri l'ALECSO avviene attraverso i Comitati nazionali per l'istruzione, la cultura e le scienze, e attraverso i rappresentanti permanenti all'ALECSO. L'ALECSO peraltro opera a stretto contatto con l'UNESCO³⁴.

Dal 2005 promuove insieme all'ICCROM (*International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*) il progetto ATHAR (*Architectural and Archaeological Tangible Heritage in the Arab Region*)³⁵. Si tratta di un centro regionale di conservazione fondato da ICCROM, e dal Governo dell'Emirato di Sharjah, dove ha sede dalla sua nascita nel 2012. Tale centro ha dedicato le sue attività alla protezione del patrimonio culturale nella regione e a migliorare la capacità delle istituzioni ufficiali pertinenti di gestire i siti del patrimonio culturale, i monumenti storici e le collezioni museali. Si intende raggiungere gli obiettivi attraverso molteplici corsi di formazione, inoltre nel 2015 sono state pubblicate delle linee guida da seguire per

³³ <www.alecso.org/nsite/en/about-us>, ultima consultazione 04/02/2021

³⁴ <www.alecso.org/nsite/en/organizational-structure>, ultima consultazione 04/02/2021

³⁵ <<https://www.iccrom.org/it/presentation/iccrom-athar-regional-conservation-centre>>, ultima consultazione 04/02/2021

l'evacuazione delle collezioni del patrimonio culturale in pericolo. Le situazioni di pericolo individuate riguardano i conflitti armati. Si indica di controllare che il pericolo sia reale, preparare una lista di oggetti prioritari, studiare un itinerario di evacuazione sicuro, documentare la posizione originaria di ogni bene trasferito, individuare e predisporre un rifugio sicuro³⁶.

1.4. Le Risoluzioni dell'OIC

L'OIC (Organisation of Islamic Cooperation) si propone come la voce collettiva del mondo musulmano, è stata fondata il 25 settembre 1969 in seguito all'incendio doloso della moschea di Al-Aqsa nella Gerusalemme occupata. Nel 1970 si tenne a Gedda la prima riunione in assoluto della Conferenza islamica dei ministri degli Esteri (ICFM) che decise di istituire a Gedda una segreteria permanente. La Carta dell'OIC è stata adottata nel 1972 e ha stabilito gli obiettivi e i principi dell'organizzazione e gli scopi fondamentali per rafforzare la solidarietà e la cooperazione tra gli Stati membri. Attualmente gli stati membri sono 57³⁷.

Sotto l'egida dell'OIC operano inoltre due organizzazioni dedicate alle questioni riguardanti la cultura: l'ISCESCO e l'IRCICA. L'ICESCO è un'organizzazione internazionale specializzata, con sete a Rabat, in Marocco, che opera nei settori dell'Educazione, della Scienza, della Cultura e della Comunicazione. È stato istituito dall'11esima Conferenza dei Ministri degli Esteri islamici, tenutasi a Islamabad, attraverso la Risoluzione 2/11-C che ne ha approvato lo statuto. Gli obiettivi dell'organizzazione consistono nel Consolidare la comprensione tra i popoli all'interno e

³⁶ <https://www.iccrom.org/sites/default/files/Endangered-Heritage_0.pdf>, ultima consultazione 04/02/2021

³⁷ <https://www.oic-oci.org/page/?p_id=52&p_ref=26&lan=en>, ultima consultazione 04/02/2021

all'esterno degli Stati membri e contribuire al raggiungimento della pace e della sicurezza nel mondo attraverso l'istruzione; pubblicizzare la corretta immagine dell'Islam e della cultura islamica, promuovere il dialogo tra le civiltà, le culture e le religioni e lavorare per diffondere i valori della giustizia e della pace insieme ai principi della libertà e dei diritti umani, in conformità con la prospettiva della civiltà islamica; nonché incoraggiare l'interazione culturale e sostenere gli aspetti della diversità culturale negli Stati membri, preservando l'identità culturale e tutelando l'indipendenza di pensiero³⁸. L'IRCICA è la prima organizzazione sussidiaria dell'OIC, istituita al settimo Consiglio dei Ministri degli Esteri tenutasi a Istanbul nel 1976 attraverso la Risoluzione 3/7-ECS. Quest'organizzazione funge da punto focale e luogo di incontro per studiosi, ricercatori, artisti, istituzioni, organizzazioni e altri soggetti all'interno e all'esterno degli Stati membri che si occupano di studi e ricerche su vari aspetti della civiltà islamica. In particolare si occupa di ricerche, pubblicazioni di libri, cataloghi, bibliografie ecc.; di organizzare conferenze, simposi e mostre; della promozione degli studi accademici della cultura della civiltà islamica; di inventariare, catalogare e gestire banche dati riguardanti i beni appartenenti al patrimonio culturale iracheno; e di organizzare programmi di formazione per aggiornare le competenze e le tecniche in vari campi delle arti islamiche e formare la manodopera specializzata necessaria per il restauro, la conservazione e l'utilizzo dei documenti storici e di altri beni del patrimonio islamico³⁹.

Nel 2016 il Consiglio dei ministri degli Esteri durante la sessione 43esima sessione adottava la fondamentale Risoluzione 10/43-C⁴⁰ che sottolineava l'importanza

³⁸ <https://www.oic-oci.org/page/?p_id=65&p_ref=34&lan=en#isesco>, ultima consultazione 04/02/2021

³⁹ <https://www.oic-oci.org/page/?p_id=64&p_ref=33&lan=en#IRCICA>, ultima consultazione 04/02/2021

⁴⁰ 43esima sessione del Consiglio dei Ministri degli Esteri dell'OIC, tenutasi a Tashkent, Repubblica dell'Uzbekistan, il 18-19 ottobre 2016, cfr. <<https://www.oic-oci.org/docdown/?docID=295&refID=22>>, ultima consultazione 04/02/2021

della protezione e della conservazione dei siti storici religiosi e dei vari luoghi di culto e dei manufatti storici antichi negli Stati membri; accoglieva con favore la Risoluzione 2199/2015 del Consiglio di Sicurezza ONU (vedi *supra*); e condannava l'uso della violenza nei confronti del patrimonio culturale. In particolare al paragrafo 8 si condannano fermamente i crimini commessi contro il patrimonio culturale materiale e immateriale in tutte le sue forme in Iraq, Libia, Mali, Palestina, Siria e in altri Stati membri e si invitano ICESCO e IRCICA a monitorare la situazione del patrimonio culturale, civile e religioso nel mondo musulmano e a partecipare alla lotta contro gli atti di distruzione e vandalismo verso tale patrimonio. Al paragrafo 10 si invita invece alla cooperazione dell'UNESCO con gli esperti degli Stati membri dell'OIC per aiutare a contrastare gli attacchi alla cultura e al patrimonio, in modo da esercitare i principi tolleranti dell'Islam e il profondo rispetto per il patrimonio umano.

Le successive sessioni del Consiglio dei ministri degli Esteri richiamano quanto dichiarato nella precedente Risoluzione. Nella Risoluzione 9/44-C⁴¹ si aggiunge la richiesta di sostegno per la ricostruzione e la riabilitazione delle tombe dei profeti di Ninive e dei monumenti storici e islamici portati alla rovina da gruppi e organizzazioni terroristiche. Tale richiesta viene ribadita nella Risoluzione 9/45-C⁴² nonché nella più recente, nonché ultima, Risoluzione 10/46-C⁴³.

⁴¹ Adottata durante la 44esima sessione del Consiglio dei ministri degli Esteri, tra il 10 e 11 giugno 2017 a Abidjan, Repubblica della Costa d'Avorio, cfr. <<https://www.oic-oci.org/docdown/?docID=2933&refID=67>>, ultima consultazione 04/02/2021

⁴² Adottata durante la 45esima sessione del Consiglio dei ministri degli Esteri, tra il 5 e 6 maggio 2018 a Dhaka, Repubblica del Bangladesh, cfr. <<https://www.oic-oci.org/docdown/?docID=1878&refID=1078>>, ultima consultazione 04/02/2021

⁴³ Adottata durante la 46esima sessione del Consiglio dei ministri degli Esteri, tra il 1 e 2 marzo 2019, a Abu Dhabi, negli Emirati Arabi Uniti, cfr. <<https://www.oic-oci.org/docdown/?docID=4456&refID=1250>>, ultima consultazione 04/02/2021

Sezione C: Fonti Nazionali

1.5. La *Antiquities Law* del 1936 e gli emendamenti del 1974 del 1975

La “*Antiquities Law, no. 59*”, promossa dal Direttore delle Antichità Sati al-Hursi - studioso influenzato dall’idea di nazionalismo del romanticismo tedesco, venne pubblicata sulla Gazzetta n. 1507 il 23 aprile 1936⁴⁴. La legge si articola in sette capitoli:

1. Definizioni e disposizioni generali
2. I beni culturali immobili
3. I beni culturali mobili
4. Il commercio di beni culturali
5. Gli scavi archeologici
6. Le sanzioni
7. Varie

La legge tuttavia è pubblicata sul database di leggi nazionali per la tutela dei beni culturali dell’Unesco con le modifiche apportate dagli emendamenti della “*Law of antiquities no. 120*” del 1974 e dalla “*Law of antiquities no. 164*” del 1975. Tali emendamenti servirono a contrastare un commercio fuori controllo dei beni culturali, in quanto nel capitolo “Il commercio dei beni culturali” la legge n. 59 prevedeva che le persone potessero possedere, sia *de facto* che *de jure*, beni culturali e commercializzarli. Questo ha incoraggiato alcuni a collezionare una grande quantità di beni culturali -spesso con procedure illegali- nonché il contrabbando di beni non ancora registrati, danneggiando il patrimonio culturale comune. Gli emendamenti prevedono infatti che

⁴⁴ Ministero dell’informazione, Repubblica dell’Iraq, *Antiquities Law no. 59 of 1936 – And the two Amendents No. 120 of 1974 and No. 164 of 1975*, cfr. <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

non sia più possibile possedere o commercializzare beni culturali: è stato dunque completamente eliminato il capitolo IV (artt. 27-39) della legge n. 59 e sostituito il capitolo III sui beni culturali mobili, oltre ad altre modifiche.

Entrando nel merito della legge osserviamo come i profili istituzionali di riferimento per l'applicazione siano i ministeri dell'Informazione e della Giustizia (art. 73), inoltre le guardie e gli addetti alla protezione dei beni culturali avranno gli stessi poteri della polizia nel rispetto dei loro doveri di prevenzione di scavi o traffici illeciti (art. 66), infine gli ispettori incaricati del controllo dei beni culturali avranno i poteri investigativi necessari a trovare le contravvenzioni alle disposizioni della legge stessa (art. 65).

L'ambito di applicazione della legge viene specificato subito nel primo capitolo attraverso le definizioni di "*Antiquities*". I beni protetti dalla legge sono "beni mobili o immobili eretti, fatti, prodotti, scolpiti o fotografati che abbiano più di 200 anni". Il direttorato può decidere di includere beni più recenti se questi necessitano tutela dato il loro valore storico, nazionale, religioso o artistico; tali beni saranno soggetti a tutela solo dopo una decisione del Ministro e la pubblicazione sulla Gazzetta ufficiale. La soglia di applicazione è dunque più bassa di altre leggi nazionali di tutela dei beni culturali che preservano beni anche molto più recenti, ma fornisce un dato importante, ovvero i beni considerati preziosi e dunque da preservare sono principalmente i ritrovamenti archeologici della Mesopotamia antica, spesso utilizzati anche politicamente come tratto culturale unificante, antidoto alle divisioni etnico-confessionali⁴⁵. Ad ogni modo si tratta di una legge fondamentale per la protezione dei beni culturali in Iraq in quanto sancisce

⁴⁵ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 7

la nazionalizzazione dei beni mobili o immobili che si trovano nel suolo (artt. 3-4). L'articolo 9 prevede la possibilità di esproprio da parte dello Stato di un bene immobile qualora questo fosse di pubblica utilità, il valore del terreno peraltro non tiene conto dei beni culturali presenti su di esso in quanto già proprietà dello Stato.

Come si è precedentemente evidenziato, la normativa sui beni mobili è stata interamente rivista con gli emendamenti del 1974 e del 1975. Questi prevedono che ogni acquisizione di beni culturali mobili da persone che li possiedono, *de jure* o *de facto*, è proibita; tutti i beni culturali posseduti vanno dichiarati al direttorato entro 30 giorni dall'entrata in vigore della legge (art. 16). Fanno eccezione i beni culturali in uso definiti all'art. 7 (moschee, masjids⁴⁶, sinagoghe, chiese, conventi, monasteri, altri antichi edifici posseduti o costruiti da delle Wafq⁴⁷ ecc.) e i manoscritti antichi, i possessori di tali beni sono sottoposti ai vincoli definiti al comma 3 art. 16: dichiarare il possesso al direttorato, garantire il buono stato del bene (in caso contrario il bene può essere confiscato), chiedere il benestare del direttorato per ogni trasferimento di proprietà dei beni sopracitati, prestare il bene al direttorato per motivi di studio o documentazione. Ogni ritrovamento di beni culturali mobili deve essere segnalato al direttorato, il quale garantirà una ricompensa (art.17). Al fine di contrastare la contraffazione dei beni, ogni studioso che voglia fare copie di beni antichi deve segnalarlo al direttorato (art. 22). Nessun bene culturale può essere portato al di fuori dell'Iraq, solo il Direttorato può decidere di contravvenire a tale disposizione per motivi di studio (art. 26).

Il V capitolo riguardante gli scavi è senz'altro il più dettagliato, in virtù del fatto che questa legge mirava a regolare proprio la tutela dei beni archeologici. Anche in questo

⁴⁶ Luogo di preghiera

⁴⁷ Fondazioni pie islamiche

caso vi furono significativi cambiamenti negli anni '70 in quanto fino ad allora era rimasta in vigore la legge sulla divisione paritetica dei reperti archeologici promossa da Gertrude Bell⁴⁸ e promulgata insieme alla prima costituzione irachena nel 1924. Questa norma era pensata per mettere un freno al libero mercato di antichità ma causò per un cinquantennio un'enorme fuoriuscita dal paese di beni culturali. Infatti la legge del 1924, ripresa nel "Antiquities Law no. 59" del 1936, non era certamente all'avanguardia: a differenza delle legislazioni di altri paesi del Medioriente che, già allora, prevedevano che i reperti archeologici erano di proprietà dello Stato di appartenenza, Gertrude Bell ripropose una legge ottomana di fine '800 che prevedeva la spartizione «*fifty-fifty*» dei reperti scavati. Ciò significa che per 50 anni ogni scavo effettuato da una squadra di archeologi straniera solo metà dei beni culturali rinvenuti rimaneva sul suolo iracheno, l'altra metà era legittimamente di proprietà della squadra di archeologi o del paese finanziatore dello scavo⁴⁹. Questo fu cambiato nel 1974 introducendo all'art. 49 comma 1 il testo "Le antichità scoperte durante gli scavi sono proprietà dello Stato, agli archeologi sarà riconosciuta una ricompensa e avranno il diritto di ottenere: (a) i calchi, le fotografie, i piani e le mappe delle antichità scoperte; (b) collezioni di carotaggi e il materiale organico ai fini di studio e di analisi, i cui risultati dovranno essere mandati al direttorato entro un anno dalla ricezione di tali collezioni; (c) la licenza per esportare suddetti calchi, fotografie, piani, mappe, carotaggi, materiali organici e terreno". Tale disposizione viene parzialmente limitata più avanti nel testo legislativo (art. 50) in quanto è scritto che il detentore del permesso agli scavi può esportare i tumuli e gli oggetti a lui assegnati senza

⁴⁸ Gertrude Margaret Lowthian Bell (Washington, contea di Durham, 1868 - Baghdad 1926) fu una studiosa d'archeologia con meriti e ombre; dal 1900 in poi viaggiò a lungo in Asia Minore, soprattutto tra la Palestina e l'Iraq. Ebbe attiva parte nell'organizzazione politica e culturale del nuovo regno dell'Iraq, territorio conquistato dagli inglesi nel 1917.

⁴⁹ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 7

dover pagare alcuna tassa d'esportazione. Questa la sostanziale differenza tra il testo giuridico del 1936 e quello del 1974, le altre disposizioni sugli scavi archeologici rimangono invariate: l'obbligo di avere un permesso per gli scavi rilasciato dal direttorato (artt.40-42); l'obbligo a far condurre gli scavi da una squadra composta da almeno quattro specialisti (un archeologo affermato che diriga i lavori, un architetto specializzato in architetture archeologiche, un assistente addetto alla documentazione fotografica, uno studioso di epigrafie) (art. 43); l'obbligo di permettere ispezioni del direttorato (art. 46). Il detentore del permesso agli scavi dovrà dunque formare una squadra secondo le disposizioni sopracitate, provvedere a tutto il materiale necessario a condurre gli scavi, inviare al direttorato un rapporto ogni 15 giorni sullo stato di avanzamento dello scavo, realizzare mappe, fotografie e disegnare sezioni sufficientemente precise da poter ricostruire lo stato dei reperti al momento della scoperta, tenere un registro dettagliato registrando tutti i beni mobili rinvenuti e prendere tutte le misure di sicurezza necessarie alla preservazione del sito (art. 44), se questi obblighi non saranno rispettati il direttore del dipartimento antichità con l'approvazione del ministro potrà sospendere gli scavi o ritirare il permesso (art. 48). Egli sarà inoltre responsabile di adempire a diversi compiti quali la redazione di articoli scientifici da fornire al dipartimento di antichità entro sei mesi dalla fine degli scavi, la pubblicazione di un testo scientifico completo sullo scavo registrando la provenienza di tutti i ritrovamenti entro due anni e di recapitare al dipartimento di antichità una copia di ogni libro o articolo pubblicato riguardante gli scavi in questione (art.47). Infine viene regolamentato il caso in cui il sito archeologico si trovi su una proprietà privata: il detentore del permesso agli scavi e il proprietario devono trovare un accordo, se le due parti lo desiderano il direttore del dipartimento antichità può

inviare un intermediario. Tuttavia se non si trovasse tale accordo, secondo l'art. 9, lo Stato può procedere con un esproprio (art.53).

Il testo prevede inoltre un sistema di sanzioni nel caso di mancato rispetto dei suddetti obblighi. Chi contravvenisse all'art. 5⁵⁰ può essere punito con un periodo di reclusione, fino a un anno, o con un'ammenda, fino a 2000 Dinars⁵¹ o con entrambe le tipologie di sanzione (art. 55). Chi contrabbandasse beni culturali rischierebbe fino a 5 anni di reclusione e tutti i reperti sarebbero confiscati; per chi invece rubasse beni culturali appartenenti al directorato il periodo di reclusione sarebbe superiore a 6 anni e dovrebbe pagare un'ammenda sei volte superiore al valore del bene rubato, la pena sarebbe raddoppiata se chi commette il crimine è persona responsabile della salvaguardia e della tutela di tale bene culturale (art. 60). Meno severa è la pena per il traffico illegale (artt. 27-28) di beni culturali: solo tre mesi di reclusione o un'ammenda non superiore ai 100 Dinars, oltre alla confisca dei beni culturali. Gli articoli a cui si fa riferimento sono stati cancellati nel testo del 1974, tuttavia è stata mantenuta la sanzione creando così una zona di ambiguità. I suddetti articoli dovevano regolare il commercio di beni culturali, infatti l'art. 27 imponeva l'obbligo di ottenimento di licenza dal Ministero e dal Direttore del dipartimento Antichità per chiunque volesse commerciare beni culturali; l'art. 28 invece imponeva che per vendere o acquistare beni culturali di proprietà privata questi fossero registrati. Come viene detto nel preambolo dell'emendamento n. 120 del 1974, e successivamente ribadito nell'emendamento n. 164 del 1975, l'obiettivo è quello di porre fine alla grande fuoriuscita di beni culturali, e in particolare di reperti archeologici dai confini territoriali iracheni; citandolo "per l'interesse pubblico, è proibito possedere

⁵⁰ «*It is forbidden to break, mutilate, destroy or damage antiquities whether movable or immovable*».

⁵¹ Il dinar iracheno fu introdotto nel 1932 dalla Gran Bretagna sostituendo la rupia indiana che veniva comunemente utilizzata in Iraq dall'occupazione inglese.

antichità e commerciarle e un compenso deve essere pagato ai proprietari di beni culturali al fine di prevenire il traffico e il contrabbando dei suddetti (...)”⁵². Partendo da tale presupposto è sconcertante una pena così lieve per il traffico illecito di antichità. Lo scavo illegale è punibile con un’ammenda fino a mille Dinars e/o un anno di reclusione (art. 63). Infine chi ostacolasse il lavoro di tutela del governo celando informazioni verrà punito secondo le leggi del codice penale (art. 64).

1.6. Ordinanza 40 del 1958 del Direttorato Generale del Dipartimento Antichità

L’ordinanza 40 fu composta il 9 dicembre 1958 e adottata dal momento della sua pubblicazione sulla gazzetta ufficiale, il giornale iracheno Al-Waqay, il 18 dicembre. Il 14 luglio dello stesso anno vi era stato un golpe militare del generale Abd al-Karim Qasim a capo delle fazioni anti britanniche. Con il golpe venne abolita la monarchia e proclamata la repubblica, fu consentita la creazione di partiti politici e sindacati e adottata una Costituzione Provvisoria.

In questo clima di cambiamenti si riconobbe la primaria importanza del proprio patrimonio culturale adottando l’ordinanza 40 pochi mesi dopo il golpe. L’oggetto dell’ordinanza è l’istituzione di un dipartimento per le “antichità” (art. 1) con a capo un manager specializzato avente un alto titolo di studio che avrebbe fatto riferimento direttamente al Ministro dell’educazione. I campi di sua competenza sarebbero stati: l’ispezione e la protezione dei siti archeologici; i musei e le esposizioni; l’ingegneria applicata all’archeologia e la conservazione; i laboratori tecnici; le pubblicazioni e le fotografie; le librerie; gli archivi; i resoconti; l’equipaggiamento (art. 2). A ognuna di

⁵² Ministero dell’informazione, Repubblica dell’Iraq, *Antiquities Law no. 59 of 1936 – And the two Amendments No. 120 of 1974 and No. 164 of 1975*, p. 45, cfr. <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

queste sezioni è dedicato un articolo dell'ordinanza che individua una persona incaricata di svolgere i compiti di conservazione e valorizzazione nell'ambito specifico della Sezione. Infatti l'art. 3 sancisce che l'ispezione e la protezione dei siti archeologici sia effettuata da un funzionario della pubblica amministrazione specializzato o da un manager con esperienza nella gestione di musei e siti archeologici. L'ispettore risponde direttamente al Ministro dell'Educazione ma deve cooperare in tutte le esigenze tecniche con il capo del Dipartimento "Antichità". I compiti dell'ispettore sono: organizzare la gestione e le relazioni tra le istituzioni archeologiche e supervisionare il lavoro dei musei seguendo le direttive e le istruzioni del capo del Dipartimento "Antichità"; organizzare e condurre le relazioni con le spedizioni archeologiche portate avanti dal Dipartimento "Antichità"; supervisionare le spedizioni archeologiche condotte da missioni arabe o straniere e applicare le disposizioni della legge sulle Antichità e le sue direttive sul lavoro di tali missioni; conservare i rapporti e i documenti pertinenti alle suddette spedizioni archeologiche; produrre e conservare rapporti sui risultati delle spedizioni archeologiche; prepararli alla pubblicazione; condurre test scientifici sulle antichità ed altri ritrovamenti; condurre ricerche e compilare articoli scientifici; studiare le relazioni tecniche e culturali tra il Dipartimento "antichità" e le istituzioni e organizzazioni regionali e internazionali.

Similmente vengono definiti i compiti specifici delle diverse sezioni (arrt. 4-11), dunque l'ordinanza ha carattere gestionale: dare struttura a una nuova gestione dei beni culturali, linee guida operative e una ripartizione chiara dei compiti. Second l'art. 13 spetta al Ministro dell'Educazione implementarla.

1.7. La *Antiquities and Heritage Law* n. 55 del 2002

La legge si rifà nella struttura alla legge del 1936 rinnovandola in alcuni punti e dunque abrogandola (art. 51)⁵³, e si articola in sette sezioni:

1. Obiettivi della legge e mezzi per raggiungerli
2. Beni culturali immobili
3. Beni culturali mobili e materiali da costruzione
4. Beni immobili del patrimonio culturale
5. Ricerca di antichità
6. Sanzioni
7. Disposizioni generali in conclusione

La legge si propone di tutelare il patrimonio culturale e le antichità della Repubblica Irachena definite «*la più importante risorsa nazionale*» e di scoprire e divulgare le antichità e il patrimonio della nazione evidenziando «*l'unicità del ruolo della civiltà sviluppatasi in Iraq per l'avanzamento della civilizzazione del genere umano*» (art. 1)⁵⁴. La retorica dell'incipit offre subitaneamente l'impressione che l'attenzione ai beni culturali sia strumentalizzata a scopi propagandistici. L'art. 3 ribadisce il contenuto dell'art. 3 della legge n. 59 del 1936 includendo l'emendamento del 1974: il patrimonio culturale appartiene allo Stato, nessuno può disporre di un bene culturale a meno che il possesso non sia in accordo con le disposizioni di legge, inoltre i proprietari di siti storicamente rilevanti non possono disporre fisicamente dei siti stessi, ogni scavo, distruzione o alterazione è proibito.

⁵³ Ministero della Cultura, *Antiquities and Heritage Law, Law no. 55 of 2002*, Baghdad, 2002, draft translation, p. 2, cfr. <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

⁵⁴ *Ibidem*.

Per quanto concerne i beni immobili le disposizioni del 1936 vengono puntualizzate all'art. 6 della nuova legge che sancisce che in accordo alle disposizioni della Legge sulle Acquisizioni n. 12 del 1981 la Pubblica Autorità in materia di Antichità e Patrimonio Culturale può acquistare beni immobili che comprendano antichità al prezzo della proprietà immobiliare escludendo il valore delle antichità ivi comprese, inoltre può sgomberare siti archeologici in caso di minaccia alla loro tutela. La sezione riguardante i beni culturali mobili ricalca le disposizioni degli emendamenti del 1974 e del 1975.

La quarta sezione invece è una novità, pertiene infatti gli edifici e le aree residenziali. Non si tratta più di un interesse archeologico, l'accento è posto sullo stile architettonico e sull'essere esempi di patrimonio culturale arabo (art. 23). I proprietari di suddetto patrimonio riceveranno un aiuto finanziario affinché possano attuare attività di restauro e di tutela (art. 27). I luoghi riconosciuti come beni immobili del patrimonio culturale non potranno essere utilizzati impropriamente o demoliti (art. 28), tali luoghi saranno soggetti a protezione dal momento in cui verrà pubblicato il decreto che li censisce come beni del patrimonio culturale sulla gazzetta ufficiale (art. 23).

La sezione quinta incarica l'Autorità per le antichità di dedicarsi alle ricerche archeologiche e di dare i permessi ad altre organizzazioni scientifiche, università, così come a istituti iracheni, arabi o stranieri di condurre ricerche e scavi accertando le capacità e le competenze scientifiche di tali istituzioni o individui (art. 29). L' Autorità per le antichità dovrà anche farsi carico di determinare quanto a lungo si svolgeranno le attività di scavo, le tempistiche potranno essere prorogate unicamente da un decreto firmato dal Ministro della Cultura (art.30). Sarà inoltre nominata dal Ministro una squadra incaricata di supervisionare la scientificità degli scavi composta da uno studioso di archeologia di fama, un architetto specializzato in storia dell'architettura, un assistente incaricato di fare

rilievi e produrre documentazione fotografica e uno specialista che sappia decifrare antichi manoscritti se necessario (art. 31); anche in questo caso si osserva la vicinanza alla precedente legge. Chiunque si candidi per eseguire uno scavo dovrà presentare domanda con le informazioni riguardanti tutte le persone fisiche che lavoreranno sul sito, i confini precisi del sito, un rapporto sul piano di lavoro nonché il contratto che regolerà diritti e doveri tra il richiedente e l'Autorità per le antichità; questo per garantire massima trasparenza (art. 32). Tutti ritrovamenti e tutte le informazioni raccolti grazie all'attività di ricerca sono di proprietà pubblica, questo significa che nessuna pubblicazione né in Iraq né all'estero può essere fatta senza il consenso scritto dell'Autorità per le antichità. Solo a scopo di studio e di analisi potranno essere esportati pezzi rotti di ceramica, pezzi di materiale organico e di suolo (art. 35). La sezione si conclude con l'art. 37, particolarmente rilevante: *«Nei suoi sforzi per riportare in Iraq le antichità che sono state rubate dall'Iraq e portate al di fuori del paese, l'Autorità per le antichità dovrà usare ogni possibile mezzo legale e/o diplomatico. Dovrà perseguire la sua missione di rimpatrio i beni culturali in maniera coerente rispetto alle convenzioni internazionali.»*⁵⁵ Questo articolo dimostra la consapevolezza che l'applicazione delle precedenti leggi non ha impedito la fuoriuscita di beni culturali fallendo così negli intenti. Come si è visto precedentemente, nel corso del XX secolo il diritto internazionale per i beni culturali si è dotato di numerosi strumenti, in particolare il Secondo Protocollo (1999) della Convenzione dell'Aja (1954) e la Convenzione del 1970 che regolano le restituzioni⁵⁶.

⁵⁵ Ministero della Cultura, l'Autorità pubblica per le antichità e il patrimonio culturale, *Antiquities and Heritage Law*, no. 55, 2002, art. 37, p. 15, *«In its efforts to bring back to Iraq antiquities that were stolen from Iraq and taken outside the country, the Antiquities Authority shall use all possible legal methods and diplomatic means. It shall pursue its quest for the return of those antiquities in a manner that is consistent with international conventions»*, cfr. <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

⁵⁶ Vedi *supra*.

La sesta sezione riguarda le sanzioni: si osserva come generalmente le pene siano decisamente più severe rispetto alle leggi precedenti. Non segnalare il possesso di un bene culturale all’Autorità per le antichità può comportare fino a dieci anni di reclusione, così come nel caso in cui le azioni di una persona comportassero la perdita di un manoscritto, una moneta, una medaglia o un oggetto registrato del patrimonio culturale (artt. 38-39). Il furto di un bene culturale è punito con almeno sette anni di carcere fino a un massimo di quindici, inoltre è prevista un’ammenda fino a sei volte il valore del bene rubato; se il furto è commesso dal personale incaricato della tutela e della salvaguardia del patrimonio culturale la pena prevista è l’ergastolo; se il ladro utilizza minacce o armi è prevista la pena di morte (art. 40).

Le disposizioni conclusive prevedono invece dei premi per chiunque collabori e segnali attività illecite riguardanti i beni culturali, l’ammontare del premio sarà stabilito da un comitato tecnico (art. 49); inoltre viene istituito il ruolo di ispettore che ha la facoltà di svolgere tutte le attività investigative necessarie e quello di guardie che avranno gli stessi poteri degli ufficiali di corte (art. 48).

1.8. La costituzione del 2005

Il 15 ottobre 2005 in Iraq si è votato un referendum per approvare il testo della nuova Costituzione del Paese. il Segretario Generale delle Nazioni Unite Kofi Annan ha definito tale momento una pietra miliare nella transizione del Paese verso la democrazia⁵⁷. Tale costituzione è stata fortemente voluta anche dalle forze di coalizione anglo-americane che avevano organizzato le assemblee nella primavera 2003 a Nassiryah e a Baghdad. Fin dal Preambolo la Costituzione condanna il terrorismo ed è l’atto di nascita

⁵⁷ < <https://news.un.org/en/story/2005/05/139502-annan-announces-iraqi-request-un-assistance-drafting-constitution>>, ultima consultazione 04/02/2021

una nazione di diritto, almeno sulla carta fondata su un sistema repubblicano, federale, democratico e pluralistico.

Ciò che qui interessa del testo della costituzione è l'art. 113 in quanto sancisce che: *«Le antichità, i siti archeologici, gli edifici culturali, i manoscritti e le monete devono essere considerati un tesoro nazionale sotto la giurisdizione delle autorità federali, e devono essere gestiti in cooperazione con le regioni e i governatori, e questo deve essere regolato dalla legge»*⁵⁸.

La legge a cui si fa riferimento è proprio la legge del 2002 promulgata da Saddam Hussein. A proposito di tale articolo c'è chi ha sostenuto, come lo studioso archeologo George Youkhanna che lavorò allo SBAH⁵⁹ dal 1976 al 2006 (direttore dal 2000)⁶⁰, che vi fosse una questione controversa portata. Egli infatti, che aveva fortemente insistito presso il nuovo Ministero del Turismo e delle Antichità perché tale articolo venisse inserito, affermò di averne notato l'espunzione nella copia finale da inviare alle Nazioni Unite, se tale errore fu commesso oggi l'art. 113 risulta correttamente inserito nel testo. Il problema che probabilmente si presentò era dovuto al fatto che il patrimonio culturale fosse stato strumentalizzato da Saddam Hussein e il nuovo assetto federale strideva con la forzata visione del retaggio mesopotamico come collante culturale⁶¹.

⁵⁸ Iraq Constitution, 2005, art. 113, *«Antiquities, archeological sites, cultural buildings, manuscripts, and coins shall be considered national treasures under the jurisdiction of the federal authorities, and shall be managed in cooperation with the regions and governorates, and this shall be regulated by law»*, il testo in lingua inglese non ha valore giuridico, cfr.

<https://web.archive.org/web/20161128152712/http://www.iraqinationality.gov.iq/attach/iraqi_constitutio n.pdf>, ultima consultazione 04/02/2021

⁵⁹ State Board of Antiquities and Heritage in Iraq: autorità incaricata della tutela e della conservazione del patrimonio culturale.

⁶⁰ J. E. Curtis, *Obituary, Donny George Youkhanna, B.A., M.A., Ph.D. (1950-2011)*, cfr. <<https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0021088900000048>>, ultima consultazione 04/04/2021

⁶¹ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 67

2. Tra disciplina internazionale e normativa irachena:

l'evoluzione di una nuova sensibilità

Sezione A: La situazione irachena

2.1. La normativa per i beni culturali in Iraq

Le normative poste al fine di proteggere i beni culturali iracheni si sono notevolmente evolute nell'ultimo secolo: non si può certo dire che non siano stati fatti sforzi nazionali e internazionali al fine di preservare i manufatti artistici e archeologici nel proprio contesto culturale e nazionale. Ciononostante la storia dei beni culturali e archeologici iracheni è costellata di eventi traumatici: dagli scavi clandestini e dai furti che si sono intensificati durante e a seguito della Prima Guerra del Golfo, passando per il saccheggio e la razzia dell'Iraq Museum nel 2003 (nonché della Biblioteca e dell'Archivio Nazionale, del Museo di Arte Moderna, dell'Accademia delle Scienze ecc.)⁶², fino all'occupazione di parte dei territori dall'organizzazione terroristica dell'ISIS celebre per le distruzioni di straordinari edifici e opere d'arte a Mosul, meno per la proficua attività di contrabbando di beni archeologici. Questa storia travagliata fa dell'Iraq un caso studio privilegiato per capire quali dinamiche a livello di diritto internazionale e a livello di sensibilità pubblica si siano generate rispetto alla protezione dei beni culturali.

⁶² P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 2

2.2. Da Gertrude Bell agli emendamenti del 1974-1975

Le prime leggi in materia di beni culturali in età contemporanea in Iraq vennero promulgate in età coloniale, assieme alla prima Costituzione irachena del 1921⁶³ venne infatti promulgata dal re Faysal I la legge paritetica dei reperti archeologici fortemente voluta da Gertrude Bell. Gertrude Margaret Lowthian Bell (1868-1926) fu peraltro una personalità di spiccata importanza nella gestione dei beni culturali iracheni durante il mandato inglese. Fu la «*musa ispiratrice*» per la fondazione dell'Iraq Museum a Baghdad nel 1923, inizialmente collocato nell'antico serraglio di Al Qushla, sulla sponda est del fiume Tigri. Nel 1926 ottenne di utilizzare come sede espositiva l'ex-palazzo della stampa governativa a Ma'mun Street. La Bell svolgeva un ruolo diplomatico in Iraq di estrema importanza, fin dalla caduta degli Ottomani e con la presa di Baghdad lavorò all'*Oriental Secretary* in Iraq e collaborò strettamente con re Faysal I assunto alla reggenza proprio sotto il mandato inglese, nel 1921. L'Iraq Museum e più in generale la sua attenzione ai beni culturali durante il periodo coloniale rispecchiavano i suoi interessi e per estensione quelli dell'élite colonialista britannica: infatti si focalizzò quasi unicamente sui beni archeologici preislamici per celebrare la Mesopotamia quale culla della civiltà occidentale⁶⁴.

La legge promulgata da re Faysal I e promossa dalla Bell era pensata per mettere un freno al libero mercato di antichità, ancora considerate di proprietà di chi le avesse rinvenute negli scavi (generalmente spedizioni di archeologi europei) e alla stregua di

⁶³ Terminata la Prima Guerra Mondiale si raggiunse l'accordo Sykes-Picot che regolava la spartizione dell'Impero ottomano. Il 25 aprile 1920 fu presentata alla Società delle Nazioni una bozza che attribuiva a Londra il mandato di amministrare l'Iraq in vista della sua futura indipendenza. A seguito di questo evento nel territorio iracheno scoppiò una rivolta anti-britannica che portò a una semi-indipendenza: il controllo inglese rimase per ciò che riguardava la politica estera e militare, gli altri ambiti erano di competenza del nuovo Stato, il quale assunse la forma di una monarchia retta dal re hashemita Fayçal I.

⁶⁴ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 4

comuni merci nei controlli doganali⁶⁵. Nonostante i buoni propositi causò per un cinquantennio un'enorme fuoriuscita dal paese di beni culturali. Infatti la legge del 1924 non era certamente all'avanguardia: a differenza delle legislazioni di altri paesi del Medioriente che, già allora, prevedevano che i reperti archeologici fossero di proprietà dello Stato di appartenenza, Gertrude Bell ripropose una legge ottomana di fine '800 che prevedeva la spartizione "fifty-fifty" dei reperti scavati. Ciò significa che per 50 anni ad ogni scavo effettuato da una squadra di archeologi straniera solo metà dei beni culturali rinvenuti rimaneva sul suolo iracheno, l'altra metà era legittimamente di proprietà della squadra di archeologi o del paese finanziatore dello scavo⁶⁶.

Con la legge del 1936 questo aspetto venne parzialmente cambiato in quanto con l'*Antiquities Law no. 59* il patrimonio culturale venne nazionalizzato, anche se occorrerà attendere gli emendamenti degli anni '70 per ottenere effettive misure più stringenti. Quello che cambia radicalmente con la nazionalizzazione del patrimonio culturale è che di fatto divenne illegale esportare i beni archeologici senza un permesso concesso dallo Stato. Particolarmente interessanti in merito risultano le considerazioni di Zainab Mohammed Al-Zubaidi che sottolinea come per i beni fuoriusciti senza le dovute autorizzazioni dopo il 1936 è possibile richiedere la restituzione.

Lo studioso sottolinea anche come la legge del 1936 non avesse alcun valore retroattivo, i beni esportati prima di questa data erano difatti sottratti legalmente. Tra i numerosissimi tesori arrivati in terra straniera dall'Iraq, uno ha destato grande scandalo, si tratta della Porta di Ishtar, soprattutto quando nel 2009 il governo iracheno ha inoltrato la richiesta di restituzione della stessa al governo tedesco. Al Pergamum Museum

⁶⁵ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 64

⁶⁶ *Ivi*, p. 7

l'architetto incaricato dei lavori, Ludwig Hoffmann, modificò il progetto iniziale proprio per accogliere la Porta di Ishtar e la Via processionale di Babilonia nel 1927⁶⁷. Infatti molteplici erano state le spedizioni archeologiche tedesche in Iraq prima e durante il mandato inglese: a Babilonia tra il 1899 e il 1917, a Fara e Abu Hatab tra il 1902 e il 1903 e a Uruk negli anni '10 e negli anni '30. I ritrovamenti di queste spedizioni rappresentano una grossa parte del patrimonio culturale esposto al del Pergamum Museum, nel catalogo del museo infatti la Porta di Ishtar e la Via processionale all'accesso Nord della città di Babilonia vengono descritte come «*L'architettura di certo più sensazionale esposta al museo*»⁶⁸. Difficilmente dunque si sarebbe potuta accettare la richiesta di restituzione soprattutto considerando che la porta di Ishtar venne trasportata al Pergamum Museum nel 1927, quindi quasi un decennio prima della nazionalizzazione dei reperti archeologici⁶⁹, in maniera del tutto legale, come anche tutte le altre parti che originariamente componevano la porta, quali i leoni, i draghi e i tori al Museo archeologico di Istanbul, al Röhsska Museum a Gothenburg e all'Istituto delle Arti di Detroit, al Louvre, al Royal Ontario Museum di Toronto, al Museo di Archeologia e Antropologia di Filadelfia, al MET, all'Oriental Institute a Chicago, al Museo del Design delle Rhode Island, al Museum of Fine Arts di Boston e alla Yale University Art Gallery del New Haven⁷⁰.

Il problema della restituzione di beni culturali alle ex-colonie rimane anche considerando i trattati internazionali, infatti le colonie non erano considerate territorio

⁶⁷ M. Maischberger, R.-B. Wartke, J. Gonnella (a cura di), *Pergamonmuseum, Collezione di antichità classiche, Museo del Vicino Oriente antico, Museo di arte islamica*, Prestel Verlag, Monaco – Londra – New York – Berlino, 2013, pp. 13-15

⁶⁸ *Ivi*, pp. 74-86

⁶⁹ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 60

⁷⁰ Z. Mohammed, *Is Iraq right to reclaim the Ishtar Gate from Germany?*, art. 05/11/2009, <<https://historynewsnetwork.org/article/119520>>, ultima consultazione 06/02/2021

occupato al tempo della Convenzione dell’Aja del 1954 e del suo Primo Protocollo. Pertanto gli sforzi dei Paesi ex-coloniali si è rivolto a strumenti di *soft law* quali le Risoluzioni dell’Assemblea Generale delle Nazioni Unite in base al cap. VI dello Statuto. Tra queste si ricordi la Ris. 3187/1973, intitolata «*Restitutions of works of art to countries victim of exportation*», che invitava gli Stati ex colonialisti ad una spontanea restituzione dei beni culturali esportati durante il periodo di oppressione coloniale. Il diritto internazionale ha ricalibrato la nozione di bene culturale alla luce di una nuova sensibilità: il suo valore non risiede solo nella natura esclusiva del bene, bensì anche nell’importante ruolo che assume nel formare l’identità di popoli e minoranze e dunque nel rispettare i loro diritti umani. Si tende dunque ad abbandonare la vecchia concezione della natura semplicemente materiale ed estetica del bene a favore di un’idea che ne rivaluti l’intrinseca importanza per l’identità dei singoli individui, popoli e minoranze, e il rispetto dei diritti umani di cui questi godono, sembra un passo decisivo e irreversibile⁷¹. Inoltre bisogna considerare che esistono casi in cui la richiesta di restituzione è stata accolta nonostante l’ufficiale legittimità dell’esportazione, tra tutti si ricordi il caso degli accordi di Noumea del 1998 con i quali la Francia riconobbe l’identità culturale del popolo kanak in Nuova Caledonia. Due anni dopo, con una legge interna, la Francia ordinò la restituzione di tutte le opere culturali kanak che si trovavano nei musei pubblici di tutti i dipartimenti della Francia. Formalmente si tratta di una legge interna dello Stato francese, ma nel preambolo degli accordi viene fatto esplicitamente riferimento alle «*ombre*» del periodo coloniale⁷².

⁷¹ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 61

⁷² L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale/2, Circolazione e restituzione*, Cafoscarina, Venezia, 2018, p. 33

2.3. La politicizzazione della legge del 2002

Il regime guidato da Saddam Hussein affrontò la problematica del frazionamento identitario delle diverse compagini che costituivano la popolazione irachena. Pertanto Saddam Hussein lavorò molto al fine di consolidare tra i cittadini un senso di identità nazionale⁷³. Uno dei metodi utilizzati per propagandare l'ideologia nazionalista e panaraba del partito Baath fu proprio la valorizzazione e la politicizzazione del patrimonio culturale soprattutto dell'antica Mesopotamia, eredità culturale tanto antica e che permetteva di trovare radici identitarie che andassero oltre i contrasti confessionali ed etnici tra sciiti, sunniti e curdi⁷⁴. Ideologizzare la storia e il patrimonio artistico per creare una narrazione comune divenne di primaria importanza, così lo *State Board of Antiquities and Heritage* acquisì una rilevanza politica importantissima, seconda solo a quella del Ministero del petrolio, bene che traina ancora oggi l'economia irachena⁷⁵.

L'obbligo di istruzione per entrambi i sessi venne efficacemente messo in pratica, si insegnava la storia della Mesopotamia antica secondo una prospettiva fortemente politicizzata, istituendo peraltro parallelismi tra Saddam Hussein e Hammurabi o Saladino; ciò contribuì a creare un forte senso di nazionalismo⁷⁶. Come si è detto, fin dalla prima costituzione irachena del 1924 ripresa successivamente all'istituzione dello Stato repubblicano nel 1958, e poi con gli emendamenti degli anni '70, il saccheggio e la

⁷³ J. Farchakh-Bajjal, *Who Are the Looters at Archaeological Sites in Iraq?*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, pp. 53-54

⁷⁴ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 6

⁷⁵ E. Robson, *Patrimonio culturale di chi? Gli interessi nazionali e internazionali nell'Iraq postbellico*, in Alberico Gentili. *La salvaguardia dei beni culturali nel diritto internazionale*, Atti del convegno del Centro internazionale di studi gentiliani, San Ginesio, 22-23 settembre 2006, Giuffrè editore, Milano, 2008, p. 432

⁷⁶ J. Farchakh-Bajjal, *Who Are the Looters at Archaeological Sites in Iraq?*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, p. 54

distruzione di beni archeologici e culturali erano crimini punibili con pene pecuniarie o con la detenzione. In questo modo si riuscì efficacemente a limitare gli scavi illeciti e il contrabbando fino alla prima guerra del Golfo nel 1991⁷⁷.

Nell'agosto del 1990 l'Iraq di Saddam Hussein invase il confinante Emirato del Kuwait, uno dei maggiori produttori di petrolio e affacciato sul Golfo Persico. L'obiettivo dell'occupazione, a seguito della quale venne proclamata l'annessione del territorio alla Repubblica irachena, era ottenere il controllo della penisola arabica. Quest'operazione fu condannata dalle Nazioni Unite che decretarono l'embargo nei confronti dell'Iraq, inoltre vennero inviati corpi di spedizione statunitensi (oltre 4000.000 uomini), inglesi, francesi, italiani, egiziani e siriani. Il Consiglio di Sicurezza intimò all'Iraq di ritirarsi dal Kuwait entro il 15 gennaio, autorizzando in caso contrario l'impiego della forza; così nella notte tra il 16 e il 17 gennaio si scatenò un violento attacco aereo contro gli obiettivi militari iracheni, Saddam Hussein rispose con testate esplosive, ma a fine febbraio con l'offensiva di terra fu costretto a ritirarsi⁷⁸. La Prima Guerra del Golfo rappresentò una novità anche per la gestione e la tutela del patrimonio culturale. L'Iraq importò numerosi reperti dal Kuwait per un totale di 25.000 beni culturali mobili trasferiti ai Musei di Baghdad. Sebbene il Direttore generale dell'UNESCO si fosse espresso più volte contro tale trasferimento e avesse denunciato come la potenza occupante non stesse rispettando la Convenzione dell'Aja, il governo iracheno sostenne di essere intento a ottemperare agli obblighi della stessa Convenzione mettendo al sicuro i beni culturali a rischio di danneggiamento a causa delle operazioni belliche. Nel 1991 il conflitto terminò il

⁷⁷ J. Farchakh-Bajjalay, *Who Are the Looters at Archaeological Sites in Iraq?*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, p. 54

⁷⁸ G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo, Dal 1848 a oggi*, Laterza, Bari-Roma, 2008, pp. 638-640

Consiglio di Sicurezza ONU, attraverso la Risoluzione n. 674/1991⁷⁹, impose la restituzione di tutti i beni sottratti dal Kuwait e trasferiti nel territorio della Repubblica irachena: in pochissimo tempo la maggior parte del materiale rientrò in Kuwait⁸⁰.

A seguito della liberazione del Kuwait Saddam Hussein rimase al potere per decisione della coalizione internazionale guidata dagli Stati Uniti⁸¹. La situazione in materia di beni culturali con la fine della guerra cambiò radicalmente: si assistette all'inizio di una costante fuoriuscita dal territorio nazionale di beni culturali scavati ed esportati illecitamente che non si è ancora arrestata. Il Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite durante il conflitto istituì un embargo nei confronti dell'Iraq, con la Risoluzione n. 661 del 6 agosto 1990, per agire concretamente contro l'occupazione irachena. Fu la prima di una serie di Risoluzioni che incisero gravemente tanto sull'economia del Paese sugli scambi culturali e sulla possibilità di accedere a finanziamenti esteri in materia di beni culturali⁸². Questo aspetto è profondamente legato alla perdita di alcune tradizioni – parte integrante del patrimonio culturale, come si vedrà nei lavori dell'artista e attivista Michael Rakowitz. Nei successivi dodici anni si assistette a un progressivo deterioramento delle infrastrutture dedicate ai beni culturali e alla sempre maggiore carenza di personale qualificato⁸³, l'Iraq Museum riaprì con notevoli problemi e limitazioni fino al fatidico 2003 quando venne sostanzialmente chiuso, salvo

⁷⁹ Nonostante ci fossero i presupposti necessari la Risoluzione non menziona né fa riferimento al Primo Protocollo alla Convenzione dell'Aja, evidenziando la sostanziale disapplicazione di quest'ultimo.

⁸⁰ L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale/2, Circolazione e restituzione*, Cafoscarina, Venezia, 2018, p. 26

⁸¹ *La prima guerra del Golfo, 25 anni fa*, Il Post, 2 agosto 2015, <<https://www.ilpost.it/2015/08/02/guerra-del-golfo/>>, ultima consultazione 06/02/2021; G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo, Dal 1848 a oggi*, Laterza, Bari-Roma, 2008, pp. 638-640

⁸² L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli, Torino, 2007, pp. 123-124

⁸³ E. Robson, *Patrimonio culturale di chi? Gli interessi nazionali e internazionali nell'Iraq postbellico*, in Alberico Gentili, *La salvaguardia dei beni culturali nel diritto internazionale*, Atti del convegno del Centro internazionale di studi gentiliani, San Ginesio, 22-23 settembre 2006, Giuffrè editore, Milano, 2008, p. 433

per rare quanto effimere occasioni, per riaprire a tutto il pubblico soltanto nel 2015⁸⁴. La sconfitta irachena comportò anche squilibri all'interno del paese: vi furono due rivolte importanti e temporalmente ravvicinate, una rivolta sciita nel sud dell'Iraq, e una curda nel nord, entrambe represses con violenza dal regime⁸⁵. Durante le rivolte alcuni musei vennero saccheggiati, e, sebbene l'UNESCO avesse chiesto di fornire assistenza, il Comitato per le Sanzioni impedì qualsiasi intervento⁸⁶. Nel corso degli anni '90, gli scavi illeciti divennero pratica comune nella zona meridionale, caratterizzata da un'economia prettamente rurale, in quanto alimentavano un'economia di sussistenza che caratterizzava l'area⁸⁷.

Il governo tentò di reprimere il fenomeno degli scavi illeciti promulgando una nuova legge: la legge *Antiquities and Heritage Law*, n. 55 del 3 novembre 2002. Nella visione politica del leader iracheno il retaggio culturale mesopotamico continuava ad essere il collante culturale che poteva generare coesione tra sciiti, sunniti, curdi, turcomanni e cristiani, pertanto continuava a essere valorizzato sotto una prospettiva fortemente propagandistica⁸⁸. Tale scopo è evidente fin dalla lettura delle ragioni giustificative allegate alla legge: «*Questa legge viene promulgata allo scopo di preservare gli antichi monumenti e gli edifici del patrimonio culturale della Repubblica Iraqena. Questi (...), considerati come l'eredità culturale e scientifica del popolo iracheno, sono la manifestazione della loro identità culturale. Sono direttamente connessi*

⁸⁴ <<https://www.theiraqmuseum.com/pages/about-the-museum.html>>, ultima consultazione 06/02/2021

⁸⁵ *Flashback: the 1991 Iraqi revolt*, BBC News, 21 agosto 2007,

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/2888989.stm>, ultima consultazione 06/02/2021

⁸⁶ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli, Torino, 2007, p. 121

⁸⁷ J. Farchakh-Bajjalay, *Who Are the Looters at Archaeological Sites in Iraq?*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, pp. 53-54

⁸⁸ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 65

all'alba della loro civilizzazione e al loro progresso nel corso delle diverse epoche.
(...)»⁸⁹.

Si nota tra le altre cose l'utilizzo della parola *heritage* facendo esplicitamente riferimento all'evoluzione della concezione di bene culturale e di antichità già proposta nel preambolo della Convenzione Aja del 1954 patrimonio, questo termine fa riferimento alla sfera della successione. Tale patrimonio nella convenzione è definito come "culturale" e "dell'intera umanità", in questo modo si intende identificare la somma materiale dei patrimoni culturali propri dei diversi Paesi, al fine di proteggere il patrimonio culturale nella sua interezza. Spetta agli Stati definire quale sia il loro proprio patrimonio; come si è detto con la legge del 2002 si allarga la nozione di patrimonio culturale, non si tratta più di beni mobili e immobili di più duecento anni o di straordinaria importanza culturale, ma anche di edifici e di aree residenziali connotate da particolari stili architettonici o esempi di patrimonio culturale arabo, per ognuno di questi sarà pubblicato un decreto specifico sulla gazzetta ufficiale⁹⁰.

La legge del 2002 introduce peraltro la pena di morte per atti consapevoli a danno del patrimonio culturale, questo proprio al fine di dissuadere il vivace mercato di contrabbando che si era sviluppato a seguito della Prima Guerra del Golfo; la pena capitale venne occasionalmente applicata⁹¹, ciononostante la regione meridionale rimaneva difficile da controllare, di conseguenza non pochi trovarono fortuna come tombaroli, vedendo nell'illecita vendita di beni archeologici una fonte di sostentamento

⁸⁹ Ministro della Cultura, *Antiquities and Heritage Law, Law no. 55*, Baghdad, 2002, p. 20, <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

⁹⁰ Ministro della Cultura, *Antiquities and Heritage Law, Law no. 55*, Baghdad, 2002, p. 20, <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

⁹¹ N. Brodie, *Focus on Iraq: Spoils of War*, *Archaeology*, vol. 56 n. 4, luglio/agosto 2003, <<https://archive.archaeology.org/0307/etc/war.html>>, ultima consultazione 06/02/2021

relativamente sicura⁹². Vennero offerti corsi di formazione attraverso programmi governativi, anche in collaborazione con il CRAST di Torino come si vedrà oltre, grazie ai quali in particolare gli abitanti dell'Iraq meridionale poterono affiancare gli archeologi negli scavi archeologici autorizzati. Non va dimenticato che la collaborazione tra archeologi e tombaroli è più frequente di quanto si possa immaginare, inoltre così facendo si cercò di tamponare la fuoriuscita incontrollata di antichità. L'operazione fu senz'altro lodevole, ma la facilità di reperimento di tali beni e l'isolamento culturale di alcuni contadini dell'Iraq meridionale fecero sì che non sempre si percepisse l'integrazione del lavoro nei campi con i profitti ricavati dalla vendita di reperti come illecita⁹³.

Inoltre la Risoluzione del Consiglio di Sicurezza n. 661/1990 aveva vietato a tutti gli Stati di importare qualsiasi bene proveniente da Iraq e Kuwait a partire dalla data in cui la Risoluzione era stata emanata. Ciononostante le case d'asta londinesi e newyorkesi non registrarono un calo di vendite bensì un incremento di beni archeologici iracheni nel corso dell'ultimo decennio dello scorso secolo⁹⁴. Intorse più di un decennio tra la fine della Prima Guerra del Golfo e il sacco dell'Iraq Museum a Baghdad; in questo lasso di tempo è ragionevole supporre che il traffico illecito avesse avuto occasione di collaudare i suoi meccanismi e consolidare la propria infrastruttura, dai contadini-tombaroli che effettuavano concretamente gli scavi, alle vie commerciali possibili, fino

⁹² J. Farchakh-Bajjal, *Who Are the Looters at Archaeological Sites in Iraq?*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, p. 55

⁹³ J. Farchakh-Bajjal, *Who Are the Looters at Archaeological Sites in Iraq?*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, pp. 52-54

⁹⁴ N. Brodie, *The Western Market in Iraqi Antiquities*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, pp. 64-65

all'acquisizione da parte di istituzioni che permettessero ai beni trafugati di entrare in mercati leciti⁹⁵.

2.4. Il saccheggio dell'Iraq Museum e le responsabilità

Il Museo Archeologico di Baghdad fu fondato nel 1926 con l'aiuto, come si è detto, della studiosa e diplomatica britannica Gertrude Bell. Negli anni Venti il Museo era di competenza del Ministero dei Lavori Pubblici, mentre negli anni Trenta passò al Ministero dell'Istruzione. Negli anni '60 si decise di costruire una nuova sede espositiva: gli edifici del Museo Vecchio, degli uffici amministrativi, della Biblioteca e del vecchio deposito sono stati costruiti sul sito attuale con l'aiuto del governo tedesco tra il 1964 e il 1966, anno di apertura. Un anno straordinario nella storia irachena poiché era appena avvenuta la transizione dalla monarchia hashemita alla nascita della Repubblica dell'Iraq, successivamente al golpe dei militari nazionalisti guidati da Quasim nel 1958⁹⁶. Nel 1983 il governo italiano costruì un nuovo edificio per ospitare le collezioni, ma l'edificio più recente, il *New Collections Building*, è stato costruito dalla *Kortage Construction* nel 2006 con il patrocinio del governo iracheno⁹⁷.

Gli oggetti della collezione rappresentano le culture sumera, accadiana, assira, babilonese e islamica e comprendono oggetti artistici e archeologici dei più vari materiali: in vetro, ceramica, metallo, avorio e pergamena⁹⁸. Le collezioni del Museo hanno un valore inestimabile: vi sono gallerie dedicate ai periodi pre- e protostorici, alla rivoluzione neolitica, alle culture ceramiche, all'invenzione della scrittura e alla cultura obeid, vi sono

⁹⁵ N. Brodie, *Focus on Iraq: Spoils of War*, *Archaeology*, vol. 56 n. 4, luglio/agosto 2003, <<https://archive.archaeology.org/0307/etc/war.html>>

⁹⁶ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 8

⁹⁷ <<https://www.theiraqmuseum.com/pages/about-the-museum.html>>, ultima consultazione 06/02/2021

⁹⁸ *Ibidem*

eccezionali archivi di tavolette cuneiformi, nonché molti tesori artistici provenienti dal santuario-palazzo dedicato a Inanna a Uruk, opere di statuaria sumera, corredi del cimitero di Ur, capolavori della lavorazione del bronzo come la testa di Ninive. Non mancano i *kudurru*, pietre miliari di confine che testimoniano la ricostruzione imperiale operata da Hammurabi di Babilonia, si possono ammirare i rilievi parietali istoriati dei palazzi delle capitali Nimrud, Khorsabad e Ninive, statue in avorio, gioielli e straordinari reperti di arte musulmana⁹⁹. Come viene detto sulla *homepage* del sito del Museo «*In many ways, the history of Iraq is the history of all humanity. The Iraq Museum's huge collection tells the epic story of human civilization [...]*»¹⁰⁰.

Il Museo, chiuso nel 1991 a causa della prima Guerra del Golfo, venne riaperto il 28 aprile 2000 in occasione del compleanno dell'ex-presidente Saddam Hussein. Successivamente rimase chiuso, aprendo solo occasionalmente in concomitanza a eventi o visite importanti (nel luglio 2003 per la visita di J. Paul Bremer, capo dell'Autorità Provvisoria della Coalizione, nel 2008 con una mostra fotografica per celebrare la restituzione di alcuni manufatti)¹⁰¹, riaprì davvero al pubblico parzialmente (8 sale su 26¹⁰²) nel 2009 e poi nel 2015 come si vedrà più approfonditamente oltre.

Durante la seconda guerra del Golfo¹⁰³ non furono messe in pratica sufficienti e adeguate contromisure per la tutela del patrimonio culturale e per la protezione degli inermi civili iracheni, responsabilità primarie delle forze occupanti secondo il diritto

⁹⁹ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, pp. 11-27

¹⁰⁰ <<https://www.theiraqmuseum.com>>, ultima consultazione 06/02/2021

¹⁰¹ <<https://www.theiraqmuseum.com/pages/about-the-museum.html>>, ultima consultazione 06/02/2021

¹⁰² P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 56

¹⁰³ Saddam Hussein si rifiutò di consentire agli ispettori ONU di verificare se vi fossero armi di distruzione di massa sul territorio, come previsto al comma 2 della Ris. 1441/2002 dell'8 novembre, il che costituì il *casus belli* per Stati Uniti e Regno Unito per occupare il paese e dare inizio all'operazione "Iraqi Freedom".

internazionale dell’Aja e di Ginevra¹⁰⁴. A nulla valse il fatto che molte istituzioni avevano manifestato le loro preoccupazioni per la protezione del patrimonio culturale: l’Archeological Institute of America allertò le autorità competenti e provò a mappare su un sito web i principali musei e monumenti; John Curtis, direttore del Dipartimento del Vicino Oriente del British Museum, inviò numerosi rapporti sul rischio di razzie ai più influenti politici inglesi. Il 5 aprile 2003 Baghdad venne presa dagli alleati che attaccarono l’edificio delle telecomunicazioni in prossimità dell’Iraq Museum, questa sfortunata ubicazione renderà l’edificio testimone di uno scambio di razzi e mortai tra militari iracheni e la pattuglia della III fanteria del Capitano Jason Conroy. L’8 aprile 2003 il personale del museo venne invitato a lasciare la propria postazione poiché troppo rischioso mostrarsi in uniforme agli invasori alleati. I furti di oggetti da collezione ebbero avuto luogo dal 7 al 12 aprile; il personale, rientrato nel Museo il 13 aprile, tentò invano di trattenere gli ultimi saccheggiatori fino all’arrivo delle forze statunitensi il 16 aprile. Prima del 16 aprile il Comando Centrale USA pur essendo vicino all’Iraq Museum decise di non intervenire, poiché con le parole del colonnello Eric Schwartz il museo «*Non rientrava nell’area di responsabilità di alcuno*»¹⁰⁵. Il diritto internazionale, come si vedrà più avanti, vuole invece che gli Stati occupanti abbiano dei doveri nella protezione di musei, così come di ospedali, delle zone occupate¹⁰⁶.

I magazzini del Museo furono saccheggiati, ma le porte esterne in acciaio non mostravano alcun segno di effrazione, forse il personale non chiuse a chiave. Migliaia di pezzi vennero rubati, molti di questi fortunatamente sono stati recuperati. I ladri rubarono

¹⁰⁴ Si ricorda che nessuna delle due principali forze occupanti aveva firmato la Convenzione Aja del 1954 nel 2003.

¹⁰⁵ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 38

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 31

oggetti apparentemente senza distinguerne il valore; ad esempio, è stato rubato un intero scaffale di falsi, mentre uno scaffale adiacente di valore molto maggiore rimase intoccato. Il numero di oggetti da collezione saccheggiate è stato oggetto di dibattito, ma il personale del Museo pensa che siano stati rubati circa 15.000 oggetti, di cui 5.000 sigilli cilindrici di valore¹⁰⁷. Le immagini del museo saccheggiato fecero il giro del mondo avendo una valenza simbolica universale¹⁰⁸.

Sapendo che già durante la prima Guerra del Golfo l'Iraq fu territorio di un prolifico traffico illecito di beni culturali, sorge spontanea la domanda di cosa avesse fatto lo SBAH al fine di evitare questo scenario. In realtà venne applicato il protocollo di emergenza per queste situazioni che prevedeva il trasferimento a Baghdad dei beni culturali dei musei regionali di Babilonia, Hatra e Mosul; lo smantellamento di tutte le 451 teche delle gallerie dell'Iraq Museum per poi conservare i reperti in magazzini segreti e rifugi antiaerei, lasciando a vista nelle gallerie esclusivamente i reperti inamovibili. Infine vennero barricate porte e finestre. Nonostante le azioni intraprese, il vuoto politico e istituzionale, il mancato presidio anglo-americano della zona e alcune gravi distrazioni del personale del museo condussero ai fatti tristemente noti¹⁰⁹.

Nonostante l'Iraq si trovasse ancora in fase bellica, e dunque fosse un territorio rischioso, molte istituzioni attivarono operazioni e programmi per la tutela del patrimonio culturale iracheno. All'UNESCO il 17 aprile 2003 vennero discussi gli interventi prioritari da attuare sul territorio iracheno, per poi svolgere un'ispezione sul campo il 10 maggio 2003. Il British Museum inaugurò molte missioni internazionali di grande

¹⁰⁷ <<https://www.theiraqmuseum.com/pages/about-the-museum.html>>, ultima consultazione 06/02/2021

¹⁰⁸ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 28

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 35

efficacia, partendo dal restauro degli oggetti maggiormente colpiti, per poi elaborare un progetto di conservazione sul lungo termine. Gli Stati Uniti inviarono 13 detective coordinati dal colonnello dei marines Matthew Bogdanos che, sebbene avesse steso un rapporto certamente non *super partes*, girando i suq e i mercati rionali, applicando il *no question asked program*, e conducendo raid e interventi mirati recuperò più di 5000 pezzi. Infine la rete di collaborazioni permise di recuperare molti altri materiali: l’FBI, l’Interpol, le autorità doganali della Giordania, del Kuwait e del Qatar, nonché i Carabinieri italiani che ritrovarono più di 800 oggetti. Infine vennero messi in atto programmi per la creazione di database condivisi come B.R.I.L.A. del Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino, di cui si parlerà più avanti, o *Lost Treasures from Iraq* dell’Oriental Institute di Chicago¹¹⁰.

2.5. L’Isis: tra distruzione e traffico illecito

L’ISIS è un’organizzazione islamica di stampo jihadista stabilitasi nel 2006 con il nome di Stato islamico dell’Iraq (Isi), nata da una costola del gruppo Al-Qaida. Il gruppo, sotto la guida di Abu Bakr al-Baghdadi, prese dei territori anche in Siria, da qui il nome di Stato islamico dell’Iraq e della Siria (Isis). Il gruppo distaccatosi da Al Qaeda mostrava rispetto a quest’ultimo differenze ideologiche e dottrinali ma anche gestionali: a partire dall’invasione americana dell’Iraq nel 2003 il gruppo di Abu Bakr al-Baghdadi si distinse per la propensione a usare attentati suicidi e per non avere scrupoli nel colpire la stessa

¹¹⁰ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, pp. 41-51

popolazione musulmana irachena¹¹¹; inoltre per ingrossare le proprie fila si è spesso rivolto a combattenti provenienti dall'estero, i cosiddetti *foreign fighters*¹¹².

L'ISIS si è dimostrato estremamente consapevole della propria immagine di fronte all'opinione pubblica mondiale. Come vedremo le numerose azioni compiute ai danni del patrimonio culturale, come la distruzione del sito archeologico di Palmira in Siria, di Mosul in Iraq, sono da interpretarsi anche secondo questa prospettiva: come una deliberata provocazione nei confronti dell'occidente e dell'importanza che esso ripone nell'arte e nell'archeologia. Tale prospettiva si sovrappone ai precetti dell'islam salafita iconoclasta e alla volontà di attaccare le comunità musulmane locali a essa non allineate¹¹³.

Abu Bakr al-Baghdadi, nel giugno 2014, dopo aver conquistato territori nel cuore dell'Iraq sunnita, tra cui le città di Mosul e Tikrit, dichiarò l'istituzione del Califfato nei territori conquistati in Iraq, attorno la città di Mosul, e in Siria, rivendicando un'autorità politica e teologica esclusiva sui musulmani del mondo¹¹⁴. Con questo atto il califfato si pone come soggetto internazionale indipendente, in quanto non dipende da alcun altro soggetto internazionale, ed effettivo, poiché si è dotato di una struttura organizzata che governa parte del territorio e si impone alla popolazione¹¹⁵. Come vedremo nel caso

¹¹¹ *Mapping Militant Organizations. The Islamic State*, Stanford University, <<http://web.stanford.edu/group/mappingmilitants/cgi-bin/groups/view/1>>, ultima consultazione 15/02/2021

¹¹² <<https://www.poliziadistato.it/articolo/terrorismo--chi-sono-i-foreign-fighters>>; cfr. M. Gabanelli, *Isis, dove sono i 40 mila foreign fighters?*, Corriere, 16/01/2019, <<https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabanelli/isis-siria-iraq-foreign-fighters-curdi-guerra-medioriente-jihad-jihadisti/cae03bf0-18de-11e9-890c-6459c9cbcb3c-va.shtml>>, ultima consultazione 15/02/2021

¹¹³ E. Frahm, *Mutilated Mnemotopes. Why ISIS Destroys Cultural Heritage Sites in Iraq and Syria*, p. 5; cfr.

<https://www.academia.edu/19580732/Mutilated_Mnemotopes_Why_ISIS_Destroys_Cultural_Heritage_Sites_in_Iraq_and_Syria>, ultima consultazione 15/02/2021

¹¹⁴ <<https://web.archive.org/web/20150701014856/http://www.cfr.org/iraq/islamic-state/p14811>>, ultima consultazione 15/02/2021

¹¹⁵ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Cafoscarina, Venezia, 2017, pp. 16-18

dell'ISIS l'organizzazione è sufficientemente articolata da poter parlare di un vero e proprio governo con ministeri e riscossione di tributi. Nel marzo 2015 lo Stato Islamico ha iniziato a distruggere l'antica capitale assira di Nimrud. Irina Bokova, a capo dell'Unesco, condannò le azioni chiamandole «*cultural cleansing*», termine che richiama l'«*ethnic cleansing*» utilizzato per condannare gli avvenimenti nell'ex-Jugoslavia del 1995¹¹⁶.

a. L'iconoclastia salafita

Analizzando i diversi fenomeni di iconoclastia succedutisi nel corso della storia si osserva come la distruzione delle immagini può avere motivazioni o di carattere religioso o di carattere politico. In questo caso le due motivazioni convivono¹¹⁷. Già nel febbraio 2014 è apparso un video che mostra i militanti dell'ISIS polverizzare antichi manufatti in un museo di Mosul. Nel video il narratore fornisce una chiara motivazione per le azioni del gruppo:

I resti che vedete dietro di me sono gli idoli dei popoli dei secoli precedenti, che venivano adorati al posto di Allah... Il Profeta Maometto ha frantumato gli idoli con le sue stesse mani, quando ha conquistato la Mecca... Questo è ciò che i suoi compagni fecero in seguito, quando conquistarono le terre. Poiché Allah ci ha ordinato di frantumare e distruggere queste statue, questi idoli e questi resti, è facile per noi obbedire¹¹⁸.

Questa è una delle questioni centrali dell'iconoclastia salafita.

Il salafismo indica un'estrema corrente del fondamentalismo islamico in cui da un lato si enfatizza il monoteismo (*tawhid*) dall'altro si propone un modello politico, sociale, morale e dunque anche estetico ispirato alle prime generazioni di musulmani, ovvero i

¹¹⁶ <<https://www.theguardian.com/culture/2016/jun/03/irina-bokova-un-unesco-world-heritage-palmyra-isis>> ultima consultazione 15/02/2021

¹¹⁷ S. de Martino, *Distruzione e recupero della memoria nell'antica Mesopotamia e nell'Iraq contemporaneo*, in AA. VV., *Anche le statue muoiono – conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*, Padova, Papergraf s.r.l., 2018, p. 30

¹¹⁸ <<https://institute.global/policy/dont-be-surprised-isis-destroying-history>>, ultima consultazione 15/02/2021

contemporanei di Maometto¹¹⁹. Tale corrente prescrive dunque di imitare le pratiche del profeta e dei suoi compagni in tutto: dal taglio di capelli al modo di lavarsi i denti fino alla forte vocazione proselitista. Tuttavia applicare l'idea di eliminare stili di vita diversi (*shirk*) in un'organizzazione vocata alla *jihad* significa assistere a genocidi, massacri e persecuzioni (ad esempio il genocidio dello Yezidi). Dunque la distruzione del santuario del profeta Giona a Mosul nel luglio 2014 o la distruzione del santuario dell'Imam Nawawi in Siria nel gennaio 2015 sono state giustificate con la motivazione che incoraggiavano lo *shirk*¹²⁰.

Ma questa non è l'unica ragione che ha spinto lo Stato Islamico a distruggere il patrimonio culturale, come si è anticipato vi sono ragioni più politiche, infatti molti dei siti presi di mira non sono casuali ma sono scelti per il significato culturale e religioso che hanno per alcune comunità, quali le comunità sciite, curde, cristiane, ecc. Inoltre eliminare le testimonianze della gloria delle antiche civiltà significa creare un foglio bianco su cui primeggerà l'operato del califfato, la gloria del califfato deve superare tutte le altre: la narrazione della storia sarà quella degli eroi dell'ISIS. Infine è un modo di catturare l'attenzione internazionale, una deliberata provocazione che si oppone all'occidente e al valore da esso riposto nei reperti archeologici e nei beni culturali. Dunque l'attacco ai beni culturali dello Stato Islamico è premeditato e sistematico, e funge sia come strumento di affermazione della propria identità, sia come mezzo di comunicazione con la comunità internazionale e occidentale¹²¹.

¹¹⁹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/salafismo_%28Dizionario-di-Storia%29/>, ultima consultazione 15/02/2021

¹²⁰ <<https://institute.global/policy/dont-be-surprised-isis-destroying-history>>, ultima consultazione 15/02/2021

¹²¹ <<https://institute.global/policy/why-does-isis-destroy-historic-sites>>, ultima consultazione 15/02/2021

Nonostante questi attacchi il comportamento dell'ISIS nei confronti dei beni culturali è ambivalente, infatti avendo un valore elevato non disdegnarono di utilizzarli come mezzi di finanziamento. Per esempio, sempre nella località di Mosul, l'ISIS distrusse anche numerose statue conservate al Museo di Storia Nazionale, e successivamente divulgò le riprese divenute celeberrime di tali distruzioni¹²². Nessuno dei frammenti delle statue distrutte è mai stato rinvenuto, questo dato supporta l'ipotesi che i frammenti delle opere statuarie siano stati raccolti e conservati per la vendita¹²³.

b. Il traffico illecito per finanziare le proprie attività

Il comportamento dell'ISIS si è dimostrato molto incoerente nei confronti dei reperti archeologici, infatti oltre alla distruzione sistematica si è inserito nel mercato illegale di antichità, mettendo in vendita beni recuperati in scavi clandestini e pezzi considerati più commerciabili delle grandi statue monumentali proprio per finanziare le sue attività¹²⁴. Se con l'occupazione del 2003 in Iraq e con lo scoppio della guerra civile in Siria nel 2011 si è registrato un forte aumento del traffico illecito nei Paesi¹²⁵, l'avvento dello Stato Islamico esacerbò la situazione sia in Siria che in Iraq. L'ISIS, consolidata la propria presenza sul territorio, rese fattuale la sua autoproclamazione in quanto 'Stato Islamico' agendo in maniera sistematica e quale reale entità statale: infatti iniziò a

¹²² *ISIS fanatics destroy Mosul's museum*, Tube News, 26/02/2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=AJ9wvHq3eQ8>>, ultima consultazione 15/02/2021

¹²³ E. Vio, *Layla e il tesoro del tempio*, Repubblica, 23/05/2017, <https://d.repubblica.it/attualita/2017/05/23/news/l_ archeologa_ layla_ salih_ mosul_ patrimonio_ archeologico-3533621/>, ultima consultazione 25/02/2021

¹²⁴ S. de Martino, *Distruzione e recupero della memoria nell'antica Mesopotamia e nell'Iraq contemporaneo*, in AA. VV., *Anche le statue muoiono – conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*, Padova, Papergraf s.r.l., 2018, p. 30

¹²⁵ E. Frahm, *Mutilated Mnemotopes. Why ISIS Destroys Cultural Heritage Sites in Iraq and Syria*, p. 3; cfr, <https://www.academia.edu/19580732/Mutilated_Mnemotopes_Why_ISIS_Destroys_Cultural_Heritage_Sites_in_Iraq_and_Syria>, ultima consultazione 25/02/2021

riscuotere tributi agli abitanti dei territori conquistati, e istituì un proprio apparato amministrativo e burocratico¹²⁶.

Le risorse archeologiche erano di competenza del Diwan al-Rikaz, ovvero il Ministero delle cose preziose sepolte sottoterra: uno dei ministeri più importanti in quanto si occupava tanto delle risorse petrolifere quanto dei reperti archeologici, nonché delle risorse minerarie. Il Diwan al-Rikaz aveva il compito da un lato di concedere le licenze di scavo e dall'altro di autorizzare o meno le esportazioni agendo di fatto come un'autorità doganale. Inoltre gli scavi autorizzati dovevano pagare un'imposta al Diwan, il 20% sui ricavi ottenuti dalla vendita dei reperti archeologici¹²⁷.

Come si è detto per le statue conservate al Museo di Storia Nazionale, spesso le distruzioni che tanto hanno sconcertato il mondo occidentale servirono in un secondo momento a reperire altri beni culturali per venderli al mercato nero. La distruzione del santuario di Nabi Yunus del luglio 2014 a Mosul, per esempio, permise di effettuare degli scavi nella collina sottostante. Si aveva infatti notizia fin dal diciannovesimo secolo che nella zona vi potessero essere i resti del palazzo assiro di Esarhaddon, sovrano del VII secolo a.C.. Dopo ulteriori ricerche negli anni '50, finalmente negli anni '80 riemersero i resti dell'ingresso del palazzo. Il sito archeologico coincideva con il luogo di culto di Nabi Yunus pertanto gli scavi si arrestarono poco dopo, ma come si è visto l'ISIS decise di distruggerlo per i motivi sopracitati; poté quindi riprendere gli scavi trovando e trafugando reperti del palazzo di Esarhaddon. Secondo quanto ricostruito la manovalanza

¹²⁶ M. Pizzi, *In declaring a caliphate, Islamic State draws a line in the sand*, AlJazeera.com, 30/06/2014, <<http://america.aljazeera.com/articles/2014/6/30/islamic-state-caliphate.html>>, ultima consultazione 25/02/2021

¹²⁷ A. J. Al-Tamini, *The Archivist: Unseen Documents from the Islamic State's Diwan al-Rikaz*, 12/10/2015, <<http://www.aymennjawad.org/17955/the-archivist-unseen-documents-from-the-islamic>>, ultima consultazione 25/02/2021

per eseguire gli scavi fu trovata tra i prigionieri supervisionati da personale specializzato: il Diwan al-Rikaz incaricò un gruppo di trafficanti provenienti dalla Germania. L'obiettivo era il recupero di beni mobili di valore per la successiva vendita. Purtroppo essendo materiale mai rinvenuto né catalogato prima non è possibile determinare l'entità del danno né quanto lo Stato Islamico ne abbia ricavato¹²⁸.

Gli scavi illeciti, il contrabbando, la distruzione pubblica dei beni culturali immobili sono attività spesso sinergiche: senza la distruzione del santuario a Mosul non sarebbe stato possibile trovare e trafugare i beni custoditi nel palazzo di Esarhaddon. Sicuramente la distruzione del patrimonio ha costituito in alcuni casi una giustificazione ideologica al fine di arricchire le finanze dello Stato Islamico; tragicamente impoverita risulta invece l'eredità culturale lasciata all'umanità e ancor più alla popolazione irachena.

2.6. La collaborazione irachena con l'Italia e con il CRAFT

Il Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino viene fondato nel 1963 su iniziativa di Giorgio Gullini quale sviluppo autonomo del Centro Scavi e Ricerche in Asia dell'Is.M.E.O. e di Torino¹²⁹. La stretta collaborazione con il Politecnico e la Facoltà di Scienze dell'Università di Torino ha permesso di introdurre nell'ambito della ricerca archeologica, apporti delle scienze matematiche, fisiche e naturali garantendo un'attività di ricerca improntata su percorsi interdisciplinari. Il Centro svolge molte delle sue attività

¹²⁸ E. Vio, *Layla e il tesoro del tempio*, Repubblica, 23/05/2017, <https://d.repubblica.it/attualita/2017/05/23/news/l_archeologa_layla_salih_mosul_patrimonio_archeologico-3533621/>, ultima consultazione 25/02/2021

¹²⁹ Atto costitutivo del 16 settembre 1963 dall'Università di Torino, il Comune di Torino, la Provincia di Torino, cui si sono aggiunte successivamente la Regione Piemonte (sino al 2014) e la Fondazione CRT, per sostenere le ricerche archeologiche, soprattutto estere, del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino. È stato riconosciuto con D.P.R. n. 702 del 28 marzo 1972; è iscritto in data 16 marzo 2010 al n.683 del Registro delle Persone Giuridiche presso la Prefettura di Torino.

all'estero, per delega del Ministero degli Affari Esteri, assolvendo i compiti della parte italiana in accordi di cooperazione in progetti culturali in particolare in Iraq, in Turkmenistan, in Iran, in Libano, in Tunisia e in Italia. Il Centro opera nell'ottica di una corretta gestione e tutela del patrimonio culturale, con l'obiettivo di ricostruire dettagliati quadri storici e soprattutto di presentare al pubblico i risultati delle ricerche archeologiche¹³⁰. In questa prospettiva vanno letti i più recenti progetti del Centro, quali i corsi di formazione e i seminari, la collaborazione all'evento "Anche le statue muoiono", nonché la collaborazione della Prof.ssa Menegazzo all'allestimento della personale di Michael Rakowitz al Castello di Rivoli, che si vedranno dettagliatamente nel capitolo seguente. L'obiettivo è dunque quello di divulgare i risultati aprendosi alla *public archaeology* o *community archaeology*, ovvero a un'archeologia non solo accademica ma che coinvolga e raggiunga ampie fasce della società. In questo senso si è lavorato anche al riallestimento del museo di Baghdad¹³¹.

Il programma scientifico che fin dal 1963 ha portato il Centro Scavi di Torino in Iraq è incentrato sui rapporti fra la civiltà greco-romana e quelle orientali. Fin dal principio è stata fondamentale la collaborazione con le Autorità locali per la gestione ottimale sul piano tecnico e su quello sociale del patrimonio culturale, in particolare con la creazione, grazie al protocollo steso nell'accordo bilaterale di cui si è parlato nel precedente capitolo, dell'Istituto Italo-Iracheno di Scienze Archeologiche e del Centro Italo-Iracheno per il Restauro dei Monumenti. Infatti il Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia è stato attivo in Iraq fin dalla sua fondazione. In particolare le attività sul campo si aprirono nell'area di Seleucia nel 1964.

¹³⁰ <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/il-centro-scavi>>, ultima consultazione 07/03/2021

¹³¹ Cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice.

Successivamente si svolsero ben undici campagne in dodici anni, dal 1964 al 1976; negli anni '80 vennero interessati altri importanti siti quali Hatra, Nimrud e Babilonia.

Negli ultimi decenni, drammaticamente segnati da conflitti, l'azione del Centro Scavi si è prevalentemente concentrata sulla tutela del patrimonio culturale iracheno: in quest'ottica si inseriscono il lavoro di documentazione sulle lastre a rilievo del Palazzo di Sennacherib a Ninive e le attività di documentazione e recupero di materiali trafugati, di riallestimento dei laboratori di restauro e delle sale dell'Iraq Museum di Baghdad, di riapertura degli Istituti italo-iracheni¹³². Questi eventi bellici sono stati definiti come un *continuum* di conflitti che ha provocato una forte instabilità a partire dagli anni '80 con la guerra contro l'Iran, successivamente con l'occupazione del Kuwait, e dal 2003 con la Seconda Guerra del Golfo, fino all'autoproclamazione dell'Isis quale Stato indipendente. Queste tragiche vicissitudini hanno fatto sì che dagli anni '80 tutte le missioni archeologiche venissero interrotte, ciononostante il Centro è sempre stato operativo sul territorio poiché l'Istituto paritario italo-iracheno, che costituisce un caso unico a livello internazionale, ha dato una posizione privilegiata al CRAST, il quale veniva interpellato direttamente dal governo centrale per le necessità riguardanti la tutela del patrimonio culturale, come la riqualificazione dell'Iraq Museum dopo il 2003¹³³.

L'attività degli Istituti Italo-Iracheni a Baghdad ha riguardato Rilievo fotogrammetrico e il restauro del Taq-Kisra a Ctesifonte (nuovamente lesionato nel 2003), lo studio del sito di Aqarquf e rilievo fotogrammetrico della ziqqurrat, il restauro del Minareto al-Hadbah a Mosul, lo Studio del sito di 'Anah e rilievo fotogrammetrico del minareto, lo studio della chiesa del qal'a di Kirkuk, lo studio e documentazione dei

¹³² <<https://www.centroscavitorino.it/index.php/it/progetti/iraq>> ultima consultazione 07/03/2021

¹³³ Cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice.

Monumenti Islamici di Baghdad (la Guerra del Golfo impedì di completare la documentazione necessaria)¹³⁴. Inoltre gli istituti hanno promosso molteplici attività di formazione di personale iracheno specializzato e sono intervenuti per recuperare reperti trafugati durante le due Guerre del Golfo. Nel 2003 con l'occupazione militare del territorio si assistette al saccheggio dell'edificio che ospitava i due istituti, rimasero pochi libri e poche scatole di materiale. Si decise dunque di chiudere la sede degli Istituti fino a quando nel 2006 l'edificio fu confiscato e riassegnato; nel 2012 venne designata una nuova sede, situata di fronte alla Qushlah; la riapertura ufficiale avvenne solo il 4 aprile 2016. La nuova sede si trova in una delle zone del *souk*, zona non residenziale di Baghdad, spesso pericolosa: viene pertanto chiusa a partire dalle 4 di pomeriggio. Ciononostante le attività dell'istituto non si sono mai davvero fermate, i corsi di formazione si sono svolti ad Amman, non solo per la mancanza di una sede ufficiale a Baghdad, bensì anche a causa di una situazione difficilissima in Iraq, dove quotidianamente avvenivano esplosioni di autobombe e rapimenti. Attualmente si può contare su questa nuova struttura nella quale si svolgono oltre ai corsi anche altri eventi culturali e che ospita gli uffici della polizia archeologica: un corpo interno della polizia, formato dai *training* offerti dai carabinieri italiani, che ha il compito di monitorare la situazione dei beni culturali¹³⁵.

Dalla sua riapertura, il Centro ha ospitato prettamente attività formative su diversi ambiti: metodologia della ricerca archeologica, tecniche di conservazione e di tutela del patrimonio archeologico e artistico, legislazione e museologia; nonché corsi di lingua italiana e mostre fotografiche¹³⁶.

¹³⁴ <<https://www.centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/le-attivita-degli-istituti-italo-iraqeni-a-baghdad>>, ultima consultazione 07/03/2021

¹³⁵ Cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice.

¹³⁶ <<https://www.centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/il-centro-culturale-italo-iraqeno-per-le-scienze-archeologiche-e-il-restauro-baghdad>>, ultima consultazione 07/03/2021

a. Il progetto B.R.I.L.A.

Successivamente alla fine della guerra del Golfo del 1990-1991 le autorità irachene si rivolsero a una commissione internazionale di archeologi, storici, filologi per arginare il problema del commercio illegale di antichità provenienti dal territorio iracheno, traffico che dallo scoppio del conflitto era cresciuto drammaticamente.

A partire dal 2000 il Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia riprese i dati raccolti nei tre fascicoli pubblicati dalla American Academic Research Institute in Iraq a seguito della collaborazione con lo State Board of Antiquities and Heritage of Iraq. L'obiettivo era quello di costituire un *database* delle antichità trafugate dai musei regionali iracheni e di aggiornarlo costantemente per monitorare la fuoriuscita di beni culturali, in particolare archeologici. Collaborando il Nucleo Tutela Patrimonio Artistico dell'Arma dei Carabinieri venne creata e messa *online* una notevole banca dati. Il progetto venne chiamato B.R.I.L.A., acronimo di *Bureau for Recovering and Investigating iraqi Looted Antiquities*, e nel corso del tempo si articolerà in tre fasi¹³⁷. Questa prima fase del progetto aveva il proposito di mappare gli oggetti trafugati dai musei regionali dell'Iraq dagli anni '90 al 2002. Purtroppo a fronte di 3500 oggetti dichiarati rubati dalle antichità irachene fino al 2002 è stato possibile analizzare una documentazione approfondita solo per circa 730 di essi¹³⁸. Il lavoro di compilazione è stato interrotto allo scoppio della seconda guerra del Golfo, evento che ha in parte vanificato gli sforzi elargiti¹³⁹.

¹³⁷ Cfr. intervista alla Dott.ssa R. Menegazzi in appendice.

¹³⁸ <<https://centroscavatorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/b-r-i-l-a-bureau-for-recovering-and-investigating-iraqi-looted-antiquities>>, ultima consultazione 07/03/2021

¹³⁹ Cfr. intervista al Prof. Carlo Lippolis in appendice.

Con il saccheggio dell'Iraq Museum si è proceduto in maniera simile: i Carabinieri italiani hanno compilato un elenco compilato nel settembre-ottobre 2003 di oggetti rubati dal Museo di Baghdad. Inoltre è stata redatta un'ulteriore lista di oggetti ritrovati con l'aiuto e il supporto degli esperti del Centro Scavi di Torino al suq di Baghdad nell'estate-autunno 2003. Purtroppo a condizioni precarie e alla necessità di documentare e trasmettere informazioni rapidamente si è deciso di compilare un semplice elenco dei pezzi rientrati e con ancora il numero IM leggibile¹⁴⁰.

Tra l'aprile 2003 e l'ottobre 2004 le autorità doganali giordane confiscarono in varie località più di 1300 reperti archeologici¹⁴¹, in lotti diversi misti con falsi e antichità provenienti da scavi clandestini dunque non catalogati, provenienti prevalentemente dal territorio iracheno. Tra gli altri venne intercettata una testiera in avorio inclusa nella «*top 30 list of missing Iraqi artefacts*» dell'FBI. Gli archeologi del CRAFT nel 2005 schedarono e catalogarono i reperti creando il database «*B.R.I.L.A. Jordan*». Questa fase del progetto agiva in maniera inversa rispetto alle precedenti poiché si procedeva dagli oggetti fisici per risalire alla loro provenienza, una buona parte dei reperti proveniva dall'Iraq Museum sono così stati riconosciuti e restituiti¹⁴².

b. Il riallestimento dell'Iraq Museum

L'Iraq National Museum, sul proprio sito internet, dichiara di essere:

la principale istituzione dedicata alla protezione del comune patrimonio archeologico dell'Iraq dalla perdita o dalla distruzione, affinché possa essere fruito e studiato dalle generazioni presenti e future di cittadini e sopravvivere per altre migliaia di anni. Se queste collezioni meritano di essere conservate come materiale di origine del patrimonio, l'identità di ogni oggetto deve essere custodita. Sono necessari tempo e sforzi per mantenere una documentazione accurata e la cura delle collezioni, che sono il patrimonio principale del Museo. La ragione per conservare le collezioni è di utilizzarle come mezzo per portare arricchimento e conoscenza al maggior numero possibile di persone. Per fare questo, le collezioni devono essere esposte e interpretate

¹⁴⁰ Numero di inventario dei pezzi.

¹⁴¹ <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/b-r-i-l-a-bureau-for-recovering-and-investigating-iraqi-looted-antiquities>>, ultima consultazione 07/03/2021

¹⁴² Cfr. intervista alla Dott.ssa R. Menegazzi in appendice.

pubblicamente. Il Museo svolge un ruolo attivo nella vita dell'Iraq, offrendo servizi supplementari, tra cui una programmazione educativa che incoraggia un uso più frequente dei manufatti che favoriscono il perseguimento di nuovi interessi da essi creati¹⁴³.

Questa meravigliosa dichiarazione di intenti è stata resa fattuale grazie al lavoro di moltissimi esperti e alla stretta collaborazione dello SBAH con il CRAFT. Infatti, in risposta alle richieste più urgenti dello State Board of Antiquities and Heritage dopo gli eventi legati alla seconda Guerra del Golfo, il Centro intervenì primariamente sui laboratori di restauro del Museo, anche questi irreparabilmente danneggiati nell'aprile 2003. I lavori sono proceduti rapidamente così da poter riaprire i nuovi laboratori già nel marzo 2004. Vennero forniti le attrezzature e i materiali di base inviati direttamente dall'Italia, e da subito cominciarono i corsi di formazione per 14 restauratori iracheni. Successivamente, sotto la supervisione degli esperti italiani, si è potuto effettuare il recupero degli oggetti a maggior rischio di degrado. I 14 restauratori iracheni hanno operato su materiali lapidei, restaurando un gruppo di statue in calcare e alabastro provenienti da Hatra e la testa da Warka eseguendo la pulitura e l'assemblaggio. Grazie ad un contributo aggiuntivo UNESCO, si è potuto integrare alle attività in Giordania anche un corso specifico sulle tecniche di pronto intervento per la conservazione, *first-aid conservation*, degli oggetti nel loro percorso dallo scavo al laboratorio¹⁴⁴.

Nel novembre del 2008 si è assistito alla riapertura parziale dell'Iraq Museum di Baghdad. La riapertura era volta a celebrare il recupero di alcuni tesori rubati¹⁴⁵. Inoltre il museo è considerato ad ogni livello della società irachena come simbolo e custode dell'identità nazionale pertanto nel 2003 lo SBAH aveva attivato in programma al fine di

¹⁴³ <<https://www.theiraqmuseum.com/pages/about-the-museum.html>>, ultima consultazione 06/02/2021

¹⁴⁴ <<https://centroscavatorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/l-iraq-museum-di-baghdad>>, ultima consultazione 06/02/2021

¹⁴⁵ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, p. 54

poter riaprire entro la fine del decennio¹⁴⁶. Tale programma prevedeva il riallestimento di quelle gallerie del museo, dove si trovavano ancora esposti gli oggetti immobili, quelli che erano rimasti *in situ* durante il saccheggio del 2003 perché cementati o troppo pesanti per essere trasferiti¹⁴⁷, ovvero la galleria della scultura monumentale assira, la galleria della decorazione architettonica islamica e il grande cortile centrale. I lavori di riallestimento sono cominciati nella primavera del 2006 sotto la direzione dell'arch. Roberto Parapetti, la realizzazione degli interventi è da attribuirsi alla ditta Consultant Engineering di Baghdad. Gli spazi sono stati articolati diversamente rispetto all'allestimento precedente, si è provveduto a un nuovo impianto di illuminazione e, per aumentare la sicurezza del museo, il cortile centrale è stato dotato di un impianto di videosorveglianza anti-intrusione¹⁴⁸. L'architetto del progetto afferma che: «*Questa riapertura non deve essere vista come un mero miraggio, bensì io credo che concretamente i primi beneficiari saranno i cittadini di Baghdad*»¹⁴⁹. Nonostante l'attenzione nei restauri e nell'allestimento, la riapertura dell'Iraq Museum destò molteplici polemiche tra cui quella dell'ex-direttore generale George Youkhanna che non ravvisava le condizioni di sicurezza necessarie e che vedeva la frettolosa riapertura come il tentativo del governo di normalizzare lo scenario bellico del paese¹⁵⁰.

Data la riapertura solo parziale del 2008-2009, a partire dal 2012 si è lavorato a un nuovo progetto ha previsto di riallestimento riguardante una seconda grande galleria

¹⁴⁶ <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/l-iraq-museum-di-baghdad>>, ultima consultazione 07/03/2021

¹⁴⁷ Cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice.

¹⁴⁸ <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/l-iraq-museum-di-baghdad>>, ultima consultazione 07/03/2021

¹⁴⁹ AA. VV., *Iraq Museum 2008*, p. III; cfr. <https://centroscavitorino.it/images/tutela/IraqMuseum-THE_GUIDE_NEW_2012_lowres.pdf>, ultima consultazione 07/03/2021

¹⁵⁰ P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013, pp. 54-55

del piano terra, denominata la Middle Assyrian Gallery (qui sono esposti i reperti provenienti da Nimrud e gli oggetti di matrice assira databili tra la metà del II millennio e il I millennio a.C.). Il progetto è stato realizzato dall'arch. G. Capri con la ditta Consultant Engineering di Baghdad. La galleria è stata dotata di adeguati supporti espositivi o vetrine che valorizzassero gli oggetti esposti, inoltre si è cercato di dare dei lineamenti architettonici che accennassero a come avrebbero dovuto essere collocate le statue all'interno delle architetture. La luce naturale proveniente dalle cui numerose finestre è stata schermata da vetri opachi. Sono stati fatti interventi di ricostruzione storica e filologica, tra questi il delicato spostamento nella sala dei due tori androcefali da Nimrud, del peso ciascuno di oltre 5 tonnellate¹⁵¹. Mantenendo l'idea di una *public archaeology* sono stati progettati percorsi colorati per i più piccoli, una sala didattica per bambini finanziata da un progetto europeo capitanato dall'Università di Bologna e dei training per insegnare al personale locale a fare didattica. I lavori sono terminati nel novembre 2013, ma solo nel marzo del 2015, l'Iraq Museum ha ufficialmente riaperto. Si tratta di un gesto coraggioso, la zona era ancora altamente instabile, come si è visto, per la presenza dell'ISIS. Si ricordi che a fine febbraio 2015, meno di un mese prima dell'inaugurazione del museo, veniva distrutta Nimrud. Ciononostante, il giorno successivo alla riapertura, il museo si è popolato di scolaresche¹⁵².

¹⁵¹ <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/l-iraq-museum-di-baghdad>>, ultima consultazione 07/03/2021

¹⁵² Cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice.

Sezione B: Normativa vigente a livello internazionale

2.7. Una panoramica sullo stato attuale del diritto internazionale

Come si è visto negli ultimi 50 anni il diritto internazionale applicabile ai beni culturali ha conosciuto un progresso costante e significativo. Infatti da un lato il diritto umanitario è stato integrato da regole specifiche di protezione di beni culturali in caso di conflitto armato; dall'altro un numero crescente di Stati ha riconosciuto l'esistenza di obblighi di prevenzione e repressione del traffico illecito. È pertanto interessante interrogarsi sull'esistenza di un nucleo di principi generali di diritto internazionale generale applicabili e vincolanti per tutti gli Stati indipendentemente dalle obbligazioni da essi contratte¹⁵³. Inoltre bisogna segnalare come la fase attuale dello sviluppo del diritto internazionale risente di una situazione geopolitica contemporanea segnata dalla ripresa di iniziative unilaterali in materia di uso della forza e occupazione militare di territori stranieri e dall'insorgenza di una nuova tipologia nuova di conflitti armati su base etnica e religiosa, non necessariamente di carattere internazionale¹⁵⁴. A tal proposito si nota lo stato di sofferenza del diritto umanitario a fronte di tali nuove forme di conflitto, soprattutto nel caso di conflitti asimmetrici¹⁵⁵ in cui si faccia ricorso alle tecniche del terrorismo. Pertanto è necessario disporre di una rete articolata di strumenti e di una capillare diffusione di questi¹⁵⁶. Passiamo dunque a interrogarci su quali siano gli obblighi di uno Stato occupante secondo il diritto internazionale, sull'esistenza di norme

¹⁵³ F. Francioni, *La protezione internazionale dei beni culturali: un diritto consuetudinario in formazione?*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp.3-6

¹⁵⁴ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli, Torino, 2007, p. 1

¹⁵⁵ Guerra asimmetrica, nell'Enciclopedia Treccani, è un «conflitto ad armi impari, non dichiarato, nel quale una delle parti è costretta a difendersi da un nemico non identificabile, trovandosi in situazione di palese svantaggio»

¹⁵⁶ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli, Torino, 2007, p. 242

consuetudinarie per la protezione del patrimonio culturale in caso di conflitto armato e sull'efficacia degli strumenti internazionali che impediscono il traffico illecito, dal momento che abbiamo visto esse particolarmente florido a seguito di occupazioni e guerre civili.

2.8. I doveri di uno Stato Occupante

I doveri di uno Stato occupante riguardo i beni culturali iniziano a svilupparsi con le prime opere di codificazione di diritto umanitario, prima come si è detto i fenomeni di spoliazione erano frequenti, infatti sebbene fossero considerati fino dal XVII secolo moralmente riprovevoli erano giuridicamente leciti. Il principale contributo legislativo in merito è sicuramente la Convenzione dell'Aja del 1954 con il Primo protocollo, i quali però presentano alcune mancanze soprattutto in relazione alla circolazione dei beni culturali e alla loro restituzione in caso di esportazione o di trasferimento illecito.

Nel testo della Convenzione all' art. 5 par. 2 viene preso in considerazione il caso in cui uno Stato belligerante si trovi a occupare un territorio di uno Stato avversario e se ne delineano gli obblighi incombenti sullo Stato occupante. Esso deve infatti collaborare con le autorità competenti della salvaguardia dei beni culturali dello Stato occupato, prendere tutti i provvedimenti necessari alla salvaguardia e alla conservazione dei beni culturali presenti sul territorio occupato eventualmente danneggiati delle operazioni militari in stretta collaborazione con le autorità competenti dello Stato occupato, qualora queste non fossero in grado di farlo autonomamente; infine lo Stato occupante deve nominare un rappresentante speciale per i beni culturali nel territorio occupato¹⁵⁷. Tale

¹⁵⁷ E. Greppi, *La protezione generale dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione dell'Aja al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 75-102

norma può peraltro prestarsi ad alcune dubbie interpretazioni, come quando l'Iraq la invocò durante la prima Guerra del Golfo per giustificare il trasferimento a Baghdad di 25.000 oggetti prelevati da diversi istituti museali del Kuwait durante l'occupazione del territorio. Tali oggetti furono restituiti solo dopo l'intervento dell'UNESCO e del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite richiesto dal Kuwait e sotto la supervisione della *UN Return Property Unit*¹⁵⁸.

Se la Convenzione intende la tutela dei beni culturali durante un conflitto armato nel senso di una conservazione fisica in senso stretto, il Primo Protocollo regola la circolazione di questi una volta terminato il conflitto facendo particolare riferimento al traffico illecito. Fin dall'art. 1 sono previsti una serie di obblighi per lo Stato occupante per impedire l'esportazione di beni dal territorio occupato e per regolare la restituzione, al termine del conflitto, dei beni illecitamente trasferiti; inoltre la Parte che aveva l'obbligo di impedire il trasferimento illecito dovrà farsi carico di indennizzare i possessori di buona fede. Al par. 3 del medesimo articolo si rafforza l'obbligo di restituzione specificando che nessun bene culturale può peraltro essere trattenuto come riparazione. Una prima limitazione è dovuta al fatto che la Convenzione non prevede un'applicazione retroattiva come viene espressamente stabilito all'art. 33. Una seconda limitazione evidente è la separazione dei due strumenti giuridici, l'obbligo di restituzione è infatti inserito esclusivamente nel Protocollo facoltativo anziché essere parte integrante del testo della Convenzione. Inoltre né nel testo della Convenzione né nelle disposizioni del Primo Protocollo si trova una definizione della nozione di territorio occupato o di Stato occupante, lasciando genericamente disposto all' art. 18 della Convenzione che essa

¹⁵⁸ E. Clement, *Some Recent Practical Experience in the Implementation of the 1954 Hague Convention*, in *International Journal of Cultural Property*, 1994, pp. 11-17

si applica anche in caso di parziale o totale occupazione del territorio di una Parte contraente. Una definizione si trova invece nel Regolamento relativo alle leggi e agli usi della guerra terrestre del 1907: un territorio si considera occupato quando è posto sotto l'autorità dell'esercito nemico.

Il Secondo Protocollo tratta espressamente la problematica della circolazione dei beni culturali in territori occupati all' art. 9: lo Stato occupante ha l'obbligo non solo di impedire l'esportazione di beni culturali dal territorio occupato ma anche qualsiasi altra attività illecita di trasferimento o rimozione, nonché di scavo archeologico. Con una funzione sostanzialmente iterativa l'art. 21 impone che lo Stato occupante adotti le misure idonee sul territorio occupato per reprimere l'esportazione, il traffico illecito o la rimozione di beni culturali. Tuttavia nessuna disposizione del Secondo Protocollo prevede obblighi di restituzione¹⁵⁹. A proposito di queste norme occorrerà fare un'accurata riflessione sui fatti avvenuti durante l'occupazione di Baghdad da parte degli Stati Uniti e dei loro alleati nel 2003. Sembrerebbe infatti che le forze occupanti non abbiano preso tutte le misure necessarie affinché non avvenissero i pesanti danneggiamenti e i saccheggi sistematici agli edifici che conservavano i beni culturali, privilegiando la difesa di altri edifici. Bisogna altresì tener conto che gli Stati Uniti e il Regno Unito, che erano le due principali forze di occupazione dell'Iraq, non avevano ancora ratificato il Secondo Protocollo¹⁶⁰ e che questo entrò in vigore solo il 9 marzo 2004.

Particolarmente rilevante in materia di occupazione e tutela dei beni culturali è anche la Risoluzione 1483/2003. In questo caso il Consiglio di Sicurezza ha ritenuto di

¹⁵⁹ M. Frigo, *La protezione dei beni culturali nei territori occupati. Il divieto di esportare i beni culturali da un territorio occupato e gli obblighi di restituzione*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Giuffrè editore, Milano, 2007, pp.130-131

¹⁶⁰ Il Regno Unito lo ha firmato il 12 settembre 2017; gli Stati Uniti non lo hanno ancora firmato.

intervenire direttamente in materia di tutela del patrimonio culturale predisponendo il quadro normativo in una specifica situazione di crisi. Il contesto della situazione irachena prima, durante e dopo la destituzione del regime di Saddam Hussein si iscrive effettivamente nella competenza del Consiglio di Sicurezza, ma non per questo era automatica l'estensione dell'intervento alla tutela dei beni culturali. La disposizione in questione opera una chiara distinzione tra Stati occupanti e altri Stati, identificando i primi negli Stati Uniti d'America, il Regno Unito della Gran Bretagna e dell'Irlanda del Nord. Questi Stati vengono dunque riconosciuti come potenze occupanti e in quanto tali a loro saranno riconosciute le responsabilità secondo le leggi internazionali riguardo a tutte le misure da prendere sul territorio occupato¹⁶¹.

Tale Risoluzione decreta l'obbligo di adottare tutte le misure necessarie per facilitare il ritorno alle istituzioni irachene dei beni culturali iracheni e di altri pezzi di importanza archeologica, storica, culturale, scientifica e religiosa illegalmente rimossi dal Museo Nazionale iracheno, dalla Biblioteca Nazionale e da altri luoghi in Iraq. Tale obbligo è esteso temporalmente a tutte le rimozioni successive alla Risoluzione 661/1990 e soggettivamente a tutti gli Stati membri dell'Organizzazione. Ciò significa che l'obbligo non si rivolge solo agli Stati coinvolti, bensì tutti gli Stati membri dell'ONU, ciò per favorire la cooperazione internazionale e accrescere l'efficacia degli strumenti giuridici già in atto – i quali prevedevano però l'obbligo di restituzione a carico esclusivamente dell'occupante. Infatti a giustificare il ricorso agli strumenti normativi vincolanti di cui

¹⁶¹ F. Mucci, *La Risoluzione del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite N. 1483 del 22 maggio 2003: riflessioni sull'intervento diretto delle Nazioni Unite in materia di tutela dei beni culturali*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Giuffrè editore, Milano, 2007, pp. 325-329

dispone il Consiglio di Sicurezza è stata la mancanza di uno specifico quadro giuridico di riferimento adeguato al raggiungimento dello scopo.

Il fondamento della Risoluzione è il mandato del Consiglio di Sicurezza in base al Capo VII della carta, si tratta dunque, come si è detto, di disposizioni vincolanti; questo inoltre significa che le misure relative ai beni culturali sono adottate in funzione del mantenimento della pace e della sicurezza internazionale. Nella Carta ONU effettivamente il mantenimento della pace e la tutela dei diritti dell'uomo sono strettamente connessi. Tale legame è un segnale della necessaria evoluzione delle norme internazionali a tutela dei diritti umani del rispetto della persona sia nella sua integrità e dignità che nella sua dimensione morale e identitaria. Ciononostante la Risoluzione 1483/2003 presente il grande limite di intervenire esclusivamente in merito alla circolazione illecita di beni mobili, non pronunciandosi sui beni immobili. Per questi infatti vi sarebbero interferenze nei diritti di sovranità territoriale ritenute inaccettabili. Non si è ricorso a risoluzioni simili per imporre misure operative sulla gestione dei beni culturali immobili nel caso dell'annunciata distruzione dei Buddah di Bamyān in Afghanistan, né durante le sistematiche distruzioni del patrimonio culturale iracheno da parte dell'ISIS, di cui si tratterà successivamente. In questi casi sia l'UNESCO che l'ONU si sono fermamente espresse contro questi atti violenti di distruzione del patrimonio senza però prendere provvedimenti vincolanti¹⁶².

¹⁶² F. Mucci, *La Risoluzione del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite N. 1483 del 22 maggio 2003: riflessioni sull'intervento diretto delle Nazioni Unite in materia di tutela dei beni culturali*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Giuffrè editore, Milano, 2007, pp. 329-341

2.9. Tutela del patrimonio culturale in caso di conflitto armato: obbligo consuetudinario?

Per quanto concerne l'obbligo di protezione dei beni culturali durante un conflitto armato bisogna osservare come questo inizi e diventare un principio solo verso la metà del XIX secolo¹⁶³. Infatti prima, la distruzione di manufatti dei territori conquistati era la norma, a volte per semplice razzia altre volte scientemente operate per dare un segnale di rottura con le realtà politiche che precedevano la conquista. È l'annoso eppure attualissimo problema della *damnatio memoriae*. Accadeva in tempi antichi come sottolinea S. De Martino mostrando il reperto della testa in lega di rame di un sovrano della dinastia di Akkad, brutalmente mutilata¹⁶⁴; accadeva durante il Rinascimento, e uno dei più illustri intellettuali di quell'epoca, Macchiavelli, ne teorizza addirittura la necessità, affermando che «*Quomodo administrandae sunt civitate et principatus, qui antequam occupantur, suis legibus vivebant*»¹⁶⁵; così Alberico Gentili, padre della scienza moderna del diritto internazionale, intitolava il capitolo VI del *De jure belli libri tres* «*victos praetera spoliare ornamentis licet*»¹⁶⁶. Ancora manifestazioni di iconoclastia sistematica¹⁶⁷ avvennero durante la Rivoluzione francese o nella Russia del XX secolo. Uno strumento giuridico importante in questa materia fu il Lieber Code, redatto durante la guerra civile americana e successivamente adottato dall'Unione nel 1863. Questo codice giuridico poneva delle limitazioni sui modi di condotta della guerra, facendo

¹⁶³ F. Francioni, *La protezione internazionale dei beni culturali: un diritto consuetudinario in formazione?*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 8

¹⁶⁴ S. De Martino, *Distruzione e recupero della memoria nell'antica Mesopotamia e nell'Iraq contemporaneo*, in *Anche le statue muoiono – conflitto e patrimonio – tra antico e contemporaneo*, Franco Cosimo Panini Editore, 2018, p. 32

¹⁶⁵ N. Macchiavelli, *Il Principe*, Capitolo V, 1513.

¹⁶⁶ A. Gentili, *De jure belli libri tres*, Lib. III, Capitolo VI, 1612.

¹⁶⁷ Si intenda qui l'espressione «*iconoclastia sistematica*», quale fenomeno per cui per ragioni politiche o ideologiche si è perseguita la distruzione di beni culturali e monumenti su ampia scala.

riferimento anche ai beni culturali agli artt. 34-37. Tali principi vennero ripresi nella Dichiarazione di Bruxelles del 1874, che non fu giuridicamente vincolante a causa dell'opposizione della Gran Bretagna. Un ulteriore passo venne fatto durante le Conferenze della Pace del 1899 e del 1907 (vedi *supra*), strumenti giuridici questa volta vincolanti sebbene vincolati alla clausola «*si omnes*».

a. La Convenzione dell'Aja del 1954

Dopo la seconda Guerra Mondiale il contesto storico diviene favorevole all'elaborazione di principi generali di tutela dei beni culturali in caso di conflitto armato, ruolo affidato primariamente all'UNESCO, attraverso l'elaborazione di una nuova Convenzione¹⁶⁸. La grande novità concettuale di tale strumento, oltre all'individuazione dei beni culturali come categoria giuridica autonoma, consiste nel proteggere i beni culturali non per il loro valore materiale, bensì come elementi di interesse dell'umanità che gode dei contributi dati da tutti i popoli alla civilizzazione del mondo, si utilizza pertanto la nozione di «*Common heritage of mankind*»¹⁶⁹.

La Convenzione venne elaborata e discussa nello stesso periodo in cui vennero stese le Convenzioni di Ginevra, risentendo dell'influenza di un approccio crocerossino per quanto riguarda l'ambito di applicazione, per l'uso di simboli di protezione, per la protezione del personale e per numerosi altri parallelismi. Ciononostante l'impostazione diversa appare evidente dal momento che la Croce Rossa è un'organizzazione non governativa fortemente indipendente da Stati o gruppi di Stati, invece l'UNESCO è

¹⁶⁸ F. Francioni, *La protezione internazionale dei beni culturali: un diritto consuetudinario in formazione?*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 9-10

¹⁶⁹ Preambolo della Convenzione Aja 1954; cfr. <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, ultima consultazione 02/02/2021

un'organizzazione intergovernativa all'interno della quale si svolge uno sforzo negoziale tra interessi diversi degli Stati membri.

Questo sforzo diplomatico trova esempio nella prima volta che l'Iraq vide applicare la Convenzione sul suo territorio: durante la guerra Iraq-Iran. Nel 1980 l'Iran era una giovanissima repubblica politicamente isolata, si trovò a essere attaccata dal vicino Iraq il quale desiderava impadronirsi di alcuni territori da tempo contesi. La guerra portò a un nulla di fatto e si protrasse fino al 1988 quando l'ONU stabilì il cessate il fuoco¹⁷⁰. I beni culturali furono molto coinvolti all'interno del conflitto nonostante entrambi i paesi fossero Stati parte della Convenzione¹⁷¹. Nonostante le trattative tra Baghdad, Teheran e Parigi fossero iniziate immediatamente, allo scoppio del conflitto, esse si protrassero così a lungo che la guerra finì prima che si trovasse un accordo¹⁷².

Risultato di questo sforzo è proprio la Convenzione del 1954: essa è applicabile anche durante uno stato di guerra non formale e nei casi di occupazione (vedi *ultra*); nonché per alcune norme anche ai conflitti di carattere non internazionale, come definito all'art. 19: «*Nel caso di un conflitto armato che non presenti carattere internazionale, sorto nel territorio di una delle Alte Parti Contraenti, ognuna delle parti in conflitto sarà tenuta ad applicare almeno quelle delle disposizioni della presente Convenzione che si riferiscono al rispetto dei beni culturali*», inoltre anche in questi casi l'UNESCO può essere consultato per definire degli accordi. Questo fa sì che la Convenzione del 1954 abbia un campo di applicazione più ampio di quello del Secondo Protocollo del 1999 che

¹⁷⁰ G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo – dal 1848 a oggi*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2008, p. 636

¹⁷¹ <<https://www.journalchc.com/2020/05/14/non-solo-protezione-in-caso-di-conflitto-armato-nella-convenzione-ce-molto-di-piu/>>, ultima consultazione 07/03/2021

¹⁷² L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017, p. 48

prevede la sua applicabilità in caso di conflitti non internazionali solo se gli insorti abbiano acquisito il controllo di una parte del territorio dello Stato (art. 1). Tuttavia non viene definito cosa si debba intendere per conflitto non internazionale; i fattori rilevanti possono essere la presenza di operazioni militari e non di polizia, l'esistenza di gruppi coordinati apertamente ostili, tali gruppi devono essere organizzati o avere un comando al quale fare riferimento per il rispetto delle norme internazionali. Si è osservato come le parti non governative in un conflitto di carattere non internazionale, per quanto ritenute soggetti destinatari di obblighi e di diritti del diritto internazionale, spesso non ritengano rilevante applicare tali norme. Per questo è necessario ancora coinvolgerle ottenendo da loro una dichiarazione di impegno affinché l'adesione alle norme in questione appaia una loro decisione¹⁷³.

Come si è visto al capitolo precedente la Convenzione istituisce due ordini di protezione; la protezione generale da applicarsi automaticamente a tutti i beni che rientrano nell'ampia definizione dell'art. 1. Questa comprende le misure di salvaguardia e di rispetto. Se le prime sono piuttosto vaghe, ovvero si delega ogni Stato contraente a prendere le misure ritenute più appropriate, più precisi sono gli obblighi riguardanti il rispetto dei beni. Gli Stati contraenti devono infatti astenersi fin dal tempo di pace da un utilizzo dei beni che possa metterli in pericolo (di distruzione o deterioramento); in tempo di guerra vige l'obbligo di astenersi da atti di ostilità nel confronto di tali beni. Come si è già detto vi è però la deroga di necessità militare imperativa¹⁷⁴. Dunque la necessità militare rappresenta un limite ad alcuni obblighi imposti dal diritto internazionale dei

¹⁷³ M. Sassoli, *l'estensione della disciplina della tutela dei beni culturali ai conflitti armati non internazionali*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 159-161

¹⁷⁴ E. Greppi, *La protezione generale dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione dell'Aja al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 79-83

conflitti armati, il problema risulta essere la discrezionalità delle situazioni alle quali potenzialmente può essere applicata tale deroga, questo è sicuramente uno dei punti deboli della Convenzione. A questa problematicità verrà data un'interpretazione più stringente nel Secondo Protocollo¹⁷⁵. Gli altri obblighi consistono nel proibire, prevenire e arrestare i saccheggi, i furti e qualunque forma di applicazione indebita o di vandalismo; nonché nell'astenersi dal compiere gesti di rappresaglia nei confronti di tali beni.

Il sistema di protezione speciale, che come si è visto si applicherebbe ai rifugi adibiti a contenere beni culturali mobili in caso di conflitto armato, ai centri monumentali, e ad altri beni immobili di grandissima importanza, presenta condizioni di applicazioni così stringenti che sostanzialmente non ha mai funzionato¹⁷⁶. Inoltre il Capitolo III della convenzione prevede che anche il trasporto di beni culturali mobili possa avvenire sotto protezione speciale. La protezione speciale serve a garantire l'immunità del bene, dunque la Convenzione impone l'obbligo di astenersi da qualunque atto di ostilità nei confronti di tali beni e dall'impiego dei beni medesimi o delle loro adiacenze per fini militari. Durante il trasporto i beni saranno immuni dal sequestro, dalla cattura e dalla presa. Le condizioni da rispettare affinché un bene possa godere del regime di protezione speciale sono infatti due condizioni particolarmente stringenti: il bene deve trovarsi a una distanza adeguata da qualsiasi impianto industriale, centrale di comunicazione, nodo del trasporto; non deve essere usato a fini militari. La condizione più problematica è sicuramente la prima in quanto nel mondo contemporaneo difficilmente si trova un bene che non sia in

¹⁷⁵ G. Venturini, *La necessità militare e la protezione dei beni culturali*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 319-325

¹⁷⁶ E. Greppi, *La protezione generale dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione dell'Aja al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 84-86

prossimità di un nodo del trasporto o di una centrale di comunicazione¹⁷⁷. Tale protezione è risultata dunque un fallimento a causa di una messa in opera «estremamente macchinosa ed inefficiente»¹⁷⁸. Un'attenuazione della prima condizione è prevista dall'art. 8 par. 1: se lo Stato parte si impegna a non usare i possibili obiettivi militari, quali un nodo del trasporto o una centrale di comunicazione, situati nelle vicinanze del bene nel caso in cui scoppi un conflitto armato allora il bene può comunque essere iscritto nel Registro internazionale dei beni culturali sotto protezione speciale¹⁷⁹.

La protezione speciale, infatti, viene accordata a determinati beni culturali mediante la loro iscrizione nel «Registro internazionale dei beni culturali sotto protezione speciale» tenuto dal Direttore generale dell'UNESCO; la domanda di iscrizione può avvenire dallo Stato parte in cui si trova il bene o dalla potenza occupante nel caso in cui il bene si trovi durante un conflitto armato su un territorio occupato. Una volta depositata la domanda di iscrizione, il bene non viene automaticamente posto sotto protezione speciale, bensì ai sensi dell'art. 14 uno Stato parte può fare opposizione sostenendo che il bene non sia un bene culturale o che non rispetti le condizioni di iscrizione, il che porterà a una procedura arbitrale. Molto più semplice è la cancellazione dell'iscrizione in quanto basta la domanda dello Stato parte in cui si trova il bene. Risultano pochissimi i beni attualmente iscritti al registro: la Città del Vaticano in quanto centro monumentale (l'Italia si è dovuta impegnare a non utilizzare la Via Appia a scopi militari), alcuni rifugi per beni culturali mobili in Germania e nei Paesi Bassi; è significativo che tali beni non

¹⁷⁷ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Cafoscarina, Venezia, 2017, pp. 38-39

¹⁷⁸ F. Francioni, *Il contributo dell'Italia al rafforzamento della Convenzione de l'Aja del 1954*, in M. Carcione (a cura di), *Uno scudo blu*, p. 80

¹⁷⁹ A. Gioia, *La protezione speciale e rafforzata dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione del 1954 al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 104-105

siano pubblicati sul sito dell'UNESCO¹⁸⁰. Tra i motivi del fallimento di questo tipo di protezione vi sono sì le condizioni troppo restrittive, ma anche le tipologie di beni meritevoli di protezione, i musei infatti non possono mai ottenere la protezione speciale a meno che l'edificio museale stesso non rappresenti un bene immobile di massima importanza; infine il regime di protezione speciale non differisce radicalmente dal regime di protezione generale se non per i casi in cui si può derogare la tutela che in caso di beni sotto protezione speciale può essere derogata unicamente «*in casi eccezionali di necessità militare ineluttabile, e soltanto per il periodo in cui questa necessità sussista*»¹⁸¹.

La Convenzione dell'Aja è peraltro stata rivitalizzata negli anni '90 in seguito a eventi bellici che hanno coinvolto beni culturali. Tra tutti si ricordi la ripresa di interesse per la Convenzione dell'Aja da parte degli Stati Uniti¹⁸² per quanto concerne gli avvenimenti durante la Prima Guerra del Golfo. Nonostante la partecipazione degli Stati Uniti ai lavori della Convenzione e la firma del testo finale, il governo statunitense decise di non sottoporre la Convenzione al Congresso per ottenerne l'*advice and consent*, dunque, come si è detto, non la ratificarono. Ma nel rapporto finale del Ministero della Difesa al Congresso sulle operazioni della Prima Guerra del Golfo dimostrano una ripresa di interesse nei confronti di tale strumento giuridico. In particolare il rapporto si sofferma sulla vicenda delle batterie antimissile irachene. Queste ultime erano posizionate nelle immediate vicinanze dell'area archeologica di Ur pertanto le unità operative scelsero di non distruggerle per evitare i rischi di danneggiamento del sito archeologico. Nello stesso

¹⁸⁰ A. Gioia, *La protezione speciale e rafforzata dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione del 1954 al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 106-108

¹⁸¹ *Ivi*, p. 110

¹⁸² Gli Stati Uniti ratificarono la Convenzione dell'Aja solamente nel 2009, non hanno mai ratificato il Primo e il Secondo Protocollo addizionali; cfr. L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Cafoscarina, Venezia, 2017, p. 36

rapporto si condannano i crimini di guerra commessi dall'Iraq riguardanti la rimozione di beni culturali kuwaitiani durante l'occupazione del territorio da parte irachena. Questa operazione viene dichiarata dall'esecutivo americano quale una chiara violazione non solo della Convenzione dell'Aja del 1954, bensì anche del Protocollo I addizionale alle Convenzioni di Ginevra del 1977¹⁸³.

b. Il Secondo Protocollo alla Convenzione dell'Aja

Con il Secondo Protocollo, adottato all'Aja il 26 marzo del 1999, l'UNESCO propone uno strumento giuridico che copra le mancanze presenti nel testo steso 45 anni prima nella Convenzione dell'Aja. Si è voluto aggiungere un terzo sistema di protezione: la protezione rafforzata. Tale protezione non sostituisce il sistema di protezione speciale, bensì si propone come sistema nuovo con regole più efficaci che superino il problema di applicazione della protezione speciale. Un bene gode della protezione rafforzata se rispetta tre condizioni: il bene deve costituire un patrimonio culturale della massima importanza dell'umanità; deve essere già adeguatamente protetto nell'ordinamento interno per il suo eccezionale valore culturale e storico; non deve essere utilizzato per scopi militari. La seconda condizione è particolarmente utile a sensibilizzare le autorità governative nazionali a proteggere i beni culturali sul proprio territorio affinché vengano protetti anche dalla comunità internazionale¹⁸⁴. Se queste condizioni sono rispettate lo Stato parte, che ha la giurisdizione o il controllo sul bene, può richiederne l'iscrizione previo un controllo del Comitato per la protezione dei beni culturali. Il fatto che sia stata introdotta questa definizione dello Stato che può fare domanda di iscrizione è

¹⁸³ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli, Torino, 2007, p. 9

¹⁸⁴ A. Gioia, *La protezione speciale e rafforzata dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione del 1954 al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 113

particolarmente interessante poiché supera la questione in merito alla titolarità *de iure* della sovranità territoriale sul territorio in cui è posto il bene culturale, prevedendo il caso che a far domanda sia la Parte che ha il controllo del territorio *de facto*¹⁸⁵. Il bene culturale sotto protezione rafforzata gode di immunità, tuttavia la protezione può essere revocata se una delle condizioni viene meno o se il bene culturale diventa obiettivo militare a causa del suo utilizzo secondo il principio di utilizzazione «*you use, you loose*», viene dunque meno il riferimento alla necessità militare. Nel momento in cui un bene viene iscritto nella lista dei beni culturali sottoposti a protezione rafforzata si assiste alla perdita del diritto all'utilizzo del bene a scopo militare, se si contravvenisse a tale norma si commetterebbe un crimine di guerra¹⁸⁶.

Inoltre il Secondo Protocollo presenta novità interessanti in merito alla possibilità di deroga. Infatti ci si può appellare alla clausola derogatoria della necessità militare solamente a due condizioni stabilite all'art. 6: il bene protetto deve essere riconosciuto come obiettivo militare per via dell'uso al quale è stato adibito e non vi deve essere alcuna altra «*feasible alternative available*» che garantisca lo stesso vantaggio militare a quello conseguibile attraverso un attacco al bene culturale stesso. Dunque la deroga sarà sempre temporanea, sarà infatti valida solo nella misura e per il tempo in cui non sussista altro modo per ottenere lo stesso vantaggio militare. Vi sono altresì alcune condizioni procedurali, quali l'accertamento dell'esistenza della necessità militare da un determinato grado di comando e ogniqualvolta sia possibile è necessario diramare un avviso

¹⁸⁵ A. Gioia, *La protezione speciale e rafforzata dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione del 1954 al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 114

¹⁸⁶ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Cafoscarina, Venezia, 2017, pp. 40-42

preventivo dell'attacco¹⁸⁷. Bisogna segnalare che tale deroga costituisce un passo indietro rispetto ai Protocolli aggiuntivi del 1977 alla Convenzione di Ginevra del 1949 che non prevedono la necessità militare quale deroga all'attacco di beni che fanno parte del «*patrimonio culturale o spirituale dei popoli*»¹⁸⁸.

Il Secondo Protocollo del 1999 completa quindi le misure per la salvaguardia previste dalla Convenzione del 1954. L'art. 5 prevede infatti la disposizione di inventari e la pianificazione di misure di emergenza per incendi o cedimenti strutturali, la preparazione per un eventuale spostamento dei beni culturali mobili e la designazione di autorità competenti responsabili della salvaguardia.

Inoltre si delinea il regime di responsabilità penale individuale (art. 38) grazie al quale si rafforza la protezione del patrimonio culturale in caso di conflitto armato, infatti mandante e mandatario saranno entrambi ritenuti colpevoli senza poter ricorrere alla giustificazione di aver solo eseguito degli ordini. Gli stati hanno, peraltro, l'obbligo di adottare tutte le misure necessarie a porre fine alle violazioni quali l'esportazione, la rimozione o il trasferimento di beni culturali da territori occupati, o gli utilizzi di beni culturali contrari a quanto previsto dalle norme. Il protocollo contiene un regime dettagliato distinguendo le violazioni gravi e le altre violazioni. Le violazioni gravi (elencate all'art. 15)¹⁸⁹ devono essere punite con pene appropriate, lo Stato deve dunque adottare normative di carattere penale; questo approccio colpisce direttamente anche le

¹⁸⁷ G. Venturini, *La necessità militare e la protezione dei beni culturali*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 319-325

¹⁸⁸ Primo Protocollo dell'8 giugno 1977, art. 53; Secondo Protocollo, art. 16; cfr. <<https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/INTRO/470>> e <<https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/INTRO/475?OpenDocument>>, ultima consultazione 15/03/2021

¹⁸⁹ Sono considerate violazioni gravi: l'appropriazione su larga scala di beni culturali protetti dalla Convenzione; il furto, il saccheggio o l'appropriazione indebita di beni culturali protetti della Convenzione o dal Protocollo.

élites politico-militari e gli individui-organo degli Stati autori dell'illecito, anche a costo di entrare in urto con il principio per cui il singolo agente non può essere chiamato a rispondere per la condotta tenuta in rappresentanza dello Stato¹⁹⁰. Per altre violazioni¹⁹¹, invece, si richiede di adottare misure legislative, amministrative o disciplinari¹⁹².

c. *Clever sanctions*: la responsabilità penale

Il tema della responsabilità penale connessa alla violazione degli obblighi di diritto internazionale per i beni culturali costituisce un aspetto estremamente rilevante in quanto è il necessario completamento degli obblighi stessi. Proprio in merito al rapporto tra il sistema di punizione delle violazioni compiute da individui e la genericità delle norme disposte per disciplinare la responsabilità degli Stati risultano rilevanti quelle sanzioni internazionali definite intelligenti: «*clever sanctions call into question the intimate factual relation between a law-breaking State and its agents*»¹⁹³. Si tratta di sanzioni internazionali particolarmente efficaci riguardanti il diritto umanitario; la loro efficacia è dovuta al fatto che vanno a sanzionare direttamente le figure apicali e i membri delle élites degli Stati autori dell'illecito, anche nel caso in cui questo entri in conflitto con il principio per cui il singolo non può rispondere del comportamento adottato in rappresentanza dello Stato¹⁹⁴. Questo genere di sanzioni è stato riscontrato nelle decisioni adottate dal Tribunale internazionale per i crimini commessi nella ex-Iugoslavia, dal

¹⁹⁰ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Cafoscarina, Venezia, 2017, pp. 53-56

¹⁹¹ Tra cui le esportazioni illecite o altri atti di rimozione o trasferimento di proprietà dei beni culturali provenienti da territorio occupato, art. 21.

¹⁹² I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 226

¹⁹³ M. L. Picchio Forlati, *The Legal Core of International Economic Sanctions*, in M. L. Picchio Forlati e L. Sicilianos (a cura di), *Economic Sanctions in International Law*, Hague Academy of International Law, Leiden-Boston, 2004, p. 126

¹⁹⁴ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Torino, Giappichelli, 2007, p. 150

momento in cui tale Tribunale costituisce un meccanismo predisposto dal Consiglio di Sicurezza «*per reagire, attraverso la punizione degli individui-organi, alle gravi violazioni del diritto internazionale (veri e propri crimini internazionali) commesse dalle "parti" (poi divenute autonomi Stati) del conflitto iugoslavo*»¹⁹⁵. Infatti se già prima esistevano disposizioni penali a corredo della protezione dei beni culturali, solo negli anni '90 con lo Statuto del Tribunale per l'ex-Jugoslavia, con lo Statuto della Corte Penale e con il Secondo Protocollo dell'Aja gli attacchi al patrimonio culturale dell'umanità sono repressi univocamente come illecito penale¹⁹⁶.

Questi strumenti giuridici criminalizzano gli attacchi al patrimonio culturale durante un conflitto armato e convalidano e diffondono il principio della tutela del patrimonio culturale. Per esempio l'art. 3(d) dello Statuto del Tribunale Penale Internazionale per la ex-Jugoslavia prevede come crimine di guerra la distruzione, il saccheggio e il danneggiamento intenzionale di istituzioni religiose ed educative e dei monumenti, delle opere d'arte e di scienza¹⁹⁷. Similmente disposizioni sui beni culturali sono state adottate nel 1998 nello Statuto della Corte Penale internazionale, nel quale si considerano crimini di guerra tutti gli attacchi intenzionali diretti «*contro edifici dedicati al culto, all'educazione, all'arte, alla scienza o a scopi umanitari, a monumenti storici, ospedali, etc.*»¹⁹⁸, se questi non rappresentano obiettivi militari, sono altresì condannate

¹⁹⁵ P. Picone, *Corte penale internazionale e crimini degli Stati*, in SIDI (a cura di), *Cooperazione fra Stati e giustizia penale internazionale - Atti del III Convegno Nazionale tenutosi a Siena il 12-13 giugno 1998*, SIDI, Napoli, 1999, p. 67

¹⁹⁶ M. Politi, F. Gioia, *La responsabilità penale individuale per violazione degli obblighi posti a tutela dei beni culturali in tempo di conflitto armato*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 197-203

¹⁹⁷ F. Francioni, *La protezione internazionale dei beni culturali: un diritto consuetudinario in formazione?*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 11

¹⁹⁸ Nel testo dello Statuto viene ripresa la definizione molto generica dell'art. 27 della Convenzione dell'Aja del 1907: «*Negli assedi e bombardamenti devono essere presi tutti i provvedimenti necessari per risparmiare, quanto è possibile, gli edifici consacrati al culto, alle arti, alle scienze, alla beneficenza, i*

tutte le forme di «*distruzione ed appropriazione di beni, non giustificate da necessità militari*»¹⁹⁹. Queste disposizioni sono però valide esclusivamente in caso di conflitti internazionali, si parla di crimini di in un conflitto non internazionale solo se conflitto prolungato «tra le forze armate governative e gruppi armati organizzati, o tra tali gruppi»; inoltre vi è una mancanza di specificità per quanto concerne i beni culturali mobili.

Il Tribunale per la ex-Jugoslavia ha peraltro condannato Kordic e Cerkez anche per la distruzione di beni religiosi e culturali di un popolo o di un gruppo non solo sulla base dell'art. 3(d), bensì giudicandolo come un crimine contro l'umanità: «*for all of humanity is indeed by the destruction of a unique religious culture and its concomitant cultural objects*»²⁰⁰; con questa condanna infatti si interpreta in maniera estensiva il principio espresso all'art. 3(d) intendendolo non solo per quegli atti distruttivi reiterati, bensì anche in rapporto ad atti isolati a condizione che siano fatti per ragioni discriminatorie di persecuzione. Un'altra fondamentale condanna risale al 2004 nell'ambito del conflitto che vedeva l'Etiopia occupare parte del territorio eritreo tra gli anni 1998-2000. In questo contesto venne distrutta la Stele di Matara²⁰¹; la *Claims Commission* istituita dagli accordi di pace conclusi ad Algeri nel Dicembre del 2000 ritenne l'Etiopia responsabile della distruzione della stele. Né Etiopia né Eritrea risultavano essere Stati parte della Convenzione del 1954, pertanto tale decisione riveste un ruolo fondamentale nell'individuare dei principi di diritto consuetudinario in materia di protezione dei beni culturali. Nel 2007 anche l'Alto Tribunale dell'Iraq ha discusso

monumenti storici, gli ospedali ed i luoghi ove trovansi riuniti gli ammalati e i feriti, a condizione che essi non siano adoperati in pari tempo a scopo militare».

¹⁹⁹ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Cafoscarina, Venezia, 2017, pp. 56-57

²⁰⁰ *Prosecutor v. Kordic and Cerkez*, ICTY Case No. IT-95-14/2-T, 26 febbraio 2001, par. 207

²⁰¹ F. Francioni, *La protezione internazionale dei beni culturali: un diritto consuetudinario in formazione?*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 12-14

degli elementi giuridici riguardanti il crimine di dirigere intenzionalmente attacchi contro edifici religiosi o educativi, ritenendo infine che la loro distruzione o confisca deve essere considerata premeditata nel caso in cui sia stato possibile riconoscere chiaramente la loro natura e a condizione che non fossero utilizzati per scopi militari o situati nelle vicinanze di obiettivi militari, riprendendo dunque l'interpretazione restrittiva della sentenza del processo Blaškić dell'ICTY²⁰².

d. La Dichiarazione UNESCO del 2003

Questo avvenimento condusse alla formulazione della Dichiarazione sulla distruzione intenzionale del patrimonio culturale dell'UNESCO nel 2003. La Dichiarazione sottolinea nel preambolo il legame esistente tra il patrimonio culturale e i diritti umani soprattutto quelli di natura collettiva. Inoltre si ricordano le norme di diritto internazionale consuetudinario applicabili, sia in tempo di pace che in tempo di guerra, nell'ambito della protezione dei beni culturali. Purtroppo il testo non apporta precisi chiarimenti su tali norme consuetudinarie che contribuirebbero all'evoluzione del diritto internazionale del patrimonio culturale. Lo stesso fatto che sia una Dichiarazione, dunque uno strumento di *soft law* che non produce obblighi strettamente vincolanti, lascia intendere la volontà di diversi Stati di adottare uno strumento politico più che giuridico. Ciononostante la Dichiarazione, pur utilizzando un linguaggio esortativo frequentemente usato negli strumenti giuridici non vincolanti, non costituisce una regressione rispetto alle norme già applicabili, bensì raccomanda agli Stati che non hanno ancora firmato trattati di diritto internazionale, quali la Convenzione del 1954 e i suoi due Protocolli e la

²⁰² G. Venturini, *International Law and Intentional Destruction of Cultural Heritage*, in S. Pinton, L. Zagato, *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*, Sapere d'Europa, Sapere l'Europa, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017, p. 114

Convenzione del 1972, che assicurino un più elevato livello di tutela del patrimonio culturale²⁰³.

Entrando nel merito risulta faticosa la definizione di distruzione «*intenzionale*» in quanto da un lato è universalmente condannata, dall'altro viene fatta eccezione per i casi in cui questa è già consentita per i principi fondamentali del diritto internazionale. Si fa qui riferimento alla clausola Martens: i beni culturali usati a scopi militari perdono l'immunità e dunque possono essere distrutti intenzionalmente. Inoltre secondo alcuni nel requisito di intenzionalità rientra il presupposto di consapevolezza, ovvero l'agente deve essere a conoscenza che ciò che viene distrutto è un bene appartenente al patrimonio culturale. Quest'ultima distinzione non è tuttavia esplicitata nel testo della dichiarazione²⁰⁴.

Una critica riguarda la genericità degli artt. VI e VII della Dichiarazione i quali trattano rispettivamente la responsabilità degli Stati e quella degli individui in caso di distruzione intenzionale del patrimonio culturale. Il primo stabilisce che lo Stato responsabile di tali distruzioni ne porta la responsabilità «*to the extent provided for by international law*», questa misura prevista dalle leggi internazionali non viene meglio definita. Inoltre secondo l'art. VII gli Stati devono prendere tutte le misure appropriate «*in accordance with international law, to establish jurisdiction over, and provide effective sanctions against, those persons who commit, or order to be committed, acts of intentional destruction of cultural heritage of greatest importance for humanity*»; evitando così di indicare un preciso dovere da parte degli Stati di impedire qualsiasi atto

²⁰³ T. Scovazzi, *La Dichiarazione sulla distruzione internazionale del Patrimonio Culturale*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 172-177

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 178-181

intenzionale di violenza su beni culturali presenti nel proprio territorio²⁰⁵. Ad ogni modo viene precisato che gli obblighi derivati da un illecito ricadono su tutti gli Stati, partecipanti o meno all'UNESCO, e non è rilevante il fatto che il bene culturale distrutto sia iscritto o meno a una lista²⁰⁶. Ciononostante viene registrato grazie alla Dichiarazione del 2003 un crescente consenso politico nella comunità internazionale per quanto riguarda la responsabilizzazione degli Stati in merito alla distruzione dei beni culturali situati nel loro territorio, e alla punizione dei responsabili. Infatti il testo invita tutti gli Stati a mobilitarsi attraverso dinamiche di pressione diplomatica, nel rispetto del diritto internazionale, sullo Stato sul cui territorio rischia di avvenire una distruzione di un bene culturale.

Pertanto il risultato della Dichiarazione non è trascurabile, occorre altresì fare un'ulteriore critica in quanto il testo finale della Dichiarazione sempre in riferimento agli artt. VI e VII prevede la responsabilità, degli Stati come degli individui, solo per quanto attiene al patrimonio culturale «*of great importance for humanity*». Il testo della bozza faceva riferimento anche al patrimonio «*which is of special interest for the community directly affected by such destruction*», andando così nella direzione prioritaria dell'UNESCO di tutelare le differenze culturali. Purtroppo risulta evidente dai conflitti nei Balcani così come dalla più recente occupazione dei territori mediorientali da parte dell'ISIS l'esistenza di una «*scomoda relazione*» tra la distruzione di un patrimonio

²⁰⁵ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Torino, Giappichelli, 2007, p. 245

²⁰⁶ T. Scovazzi, *La Dichiarazione sulla distruzione internazionale del Patrimonio Culturale*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 178-181

culturale considerato elemento costituente di un'identità per una comunità locale e conflitto e/o occupazione²⁰⁷.

e. Principi generali di diritto consuetudinario in formazione

Nonostante le mancanze e le critiche rivolte ad alcuni degli strumenti giuridici internazionali che trattano la protezione dei beni culturali durante un conflitto armato, si può trarre la conclusione che allo stato attuale esistono o sono in via di formazione dei principi generali a livello di diritto consuetudinario in materia di tutela del patrimonio culturale. L'idea cardine attorno a cui si sviluppano questi principi è il presupposto che il patrimonio culturale di ogni popolo è di interesse di tutta la comunità internazionale che gode della conservazione e della possibilità di fruizione di tale patrimonio. Per quanto concerne la situazione di conflitto armato si è ormai consolidato il divieto di atti di distruzione di beni culturali di grande importanza; se a questa distruzione è associata un'intenzione discriminatorie gli autori risponderanno di una responsabilità penale internazionale²⁰⁸. Purtroppo è difficile individuare ulteriori norme consuetudinarie consolidate in materia di protezione del patrimonio culturale in quanto bisogna considerare che una regola consuetudinaria universalmente riconosciuta è tale solo dal momento in cui è consolidata nei suoi due aspetti di *prassi* e *opinio juris*. Infatti nonostante la pressione di giudici, giuristi e organizzazioni internazionali governative e non, ha portato all'affermazione di norme internazionali umanitarie consuetudinarie, troppo spesso mancano adeguati riscontri nella prassi. Una norma può dirsi consuetudinaria soltanto nel momento in cui «risulti seguita non soltanto da un adeguato

²⁰⁷ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli, Torino, 2007, p. 246-247

²⁰⁸ F. Francioni, *La protezione internazionale dei beni culturali: un diritto consuetudinario in formazione?*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 32-33

numero di Stati, ma anche dai principali gruppi di Stati interessati alla regola stessa»²⁰⁹.

Va segnalato che sebbene gli strumenti internazionali in esame risultino non ratificati da una netta minoranza di Stati, è proprio tale minoranza a trovarsi interessata da situazioni di conflitto armato²¹⁰.

2.10. Applicazione e disapplicazione delle disposizioni pattizie sulla restituzione dei beni culturali

I principali strumenti giuridici che affrontano il tema della restituzione dei beni culturali sono il Primo Protocollo alla Convenzione del 1954, la convenzione di Parigi del 1970, e la più recente Convenzione UNIDROIT del 1995. Il I Protocollo alla Convenzione dell'Aja fu emanato insieme alla Convenzione stessa, il 14 maggio 1954.

Come si evince dall'analisi dei contenuti di tali strumenti giuridici nel capitolo precedente, il testo della Convenzione dell'Aja del 1954 non contiene disposizioni circa il traffico illecito²¹¹ e le conseguenti restituzioni; il problema non viene ignorato ma lo si tratta nelle disposizioni del Primo Protocollo²¹². La decisione di stilare due documenti distinti -e di permettere agli Stati di aderirvi separatamente- derivava dal desiderio di rendere il più possibile inclusiva la Convenzione; diversi Stati, infatti, erano in difficoltà

²⁰⁹ T. Treves, *Diritto internazionale: problemi fondamentali*, Giuffrè editore, Milano, 2005, p. 229; A. Pietrobon, *Dalla Comity all'Opinio Juris: note sull'elemento psicologico nella formazione della consuetudine*, in *Studi di diritto internazionale in onore di Gaetano Arangio-Ruiz*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2004, vol. I, pp. 355-374

²¹⁰ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali nei conflitti armati: il rapporto tra Diritto generale e Accordo nel solco del Secondo Protocollo 1999*, in Alberico Gentili, *La Salvaguardia dei Beni Culturali nel diritto internazionale*, Atti del convegno, Giuffrè editore, Milano, 2008, pp. 357-359

²¹¹ Fatta eccezione per l'art. 4 parr. 3-4: «3. *The High Contracting Parties further undertake to prohibit, prevent and, if necessary, put a stop to any form of theft, pillage or misappropriation of, and any acts of vandalism directed against, cultural property. They shall refrain from requisitioning movable cultural property situated in the territory of another High Contracting Party; 4. They shall refrain from any act directed by way of reprisals against cultural property.*»

²¹² M. Frigo, *La protezione dei beni culturali nei territori occupati. Il divieto di esportare i beni culturali da un territorio occupato e gli obblighi di restituzione*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Giuffrè editore, Milano, 2007, pp. 125

per via delle previsioni concernenti la restituzione dei beni culturali esportati dal paese d'origine nel corso di un conflitto armato²¹³.

Il diritto interno degli Stati partecipanti alla Conferenza dell'Aja era tutt'altro che omogeneo e coerente²¹⁴. Tale situazione evidenzia il conflitto d'interessi di fondo tra i cosiddetti paesi fonte (*source nations*), da cui provengono la maggior parte dei beni culturali mobili in commercio (specialmente di natura archeologica), l'Iraq è un caso esemplificativo di paese fonte, e i paesi mercato, in cui si è sviluppato un vivace commercio di beni culturali. Infatti i regimi di circolazione dei beni culturali distinguono gli Stati in due categorie: i paesi liberisti i quali generalmente tendono a non trattare i beni culturali diversamente da altri tipi di beni. Questi generalmente sono paesi mercato (*market nations*) punto di arrivo della circolazione dei beni culturali, sia lecita che illecita. Diversamente agiscono i cosiddetti paesi protezionisti i quali prevedono misure restrittive alle esportazioni. Sono tipicamente i paesi fonte ricchi di patrimonio culturale spesso oggetto di esportazione illecita o saccheggio, spesso protezionisti. Generalmente controllano sia le importazioni che le esportazioni, e mostrano la volontà di sviluppare una rete di rapporti di cooperazione con altri stati (soprattutto se aventi problemi analoghi)²¹⁵. La scelta protezionista è consentita dall'art. XX del GATT che prevede tra le misure di deroga alla libertà di commercio le restrizioni «per la protezione dei tesori nazionali aventi valore storico, artistico e archeologico»²¹⁶.

²¹³ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli Editore, Torino, 2007, p. 49

²¹⁴ Come evidenziato dal rapporto elaborato dall'UNIDROIT, che aveva fornito la propria consulenza ai lavori per la stesura della Convenzione.

²¹⁵ L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale/2, Circolazione e restituzione*, Cafoscarina, Venezia, 2018, pp. 10-13

²¹⁶ L'art. XX del GATT tratta le *General exceptions*: «Subject to the requirement that such measures are not applied in a manner which would constitute a means of arbitrary or unjustifiable discrimination between countries where the same conditions prevail, or a disguised restriction on international trade, nothing in this Agreement shall be construed to prevent the adoption or enforcement by any contracting party of

L'Iraq è da sempre un paese fonte, ciò significa che avendo grande ricchezza di beni culturali questi vengono maggiormente esportati che importati; la fuoriuscita illegale di beni culturali dal territorio iracheno è ormai un problema centenario, pertanto la prima legge contro il contrabbando risale già al periodo di dominazione inglese: nel 1926 venne infatti promulgata la *Law to Ban Smuggling Antiquities*, n.40²¹⁷. Successivamente, pur emancipatosi dal ruolo di colonia inglese nel 1932 l'Iraq si era dato un governo filo-anglosassone²¹⁸, in questi anni di lenta decolonizzazione fu emanata un'importante legge nazionale a tutela dei beni culturali, legge che rimase in vigore con qualche cambiamento negli anni '70, fino al 2002 quando Saddam Hussein promulgò una nuova legge inasprendo le pene e allargando l'ambito di applicazione.

a. Il Primo Protocollo alla Convenzione dell'Aja del 1954

La Convenzione e il suo Protocollo, come si è detto, furono uno strumento per reagire a quello che era stato l'impatto della Seconda guerra mondiale sul patrimonio culturale e sui fenomeni di saccheggio. Ad oggi le ratifiche del primo Protocollo sono 110, contro le 133 della Convenzione²¹⁹. Come già sottolineato in precedenza, spiccano la tardiva adesione del Regno Unito, avvenuta solo nel 2017, e l'assenza degli Stati

measures: [...] (f) imposed for the protection of national treasures of artistic, historic or archaeological value», <https://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/gatt47_e.pdf>, ultima consultazione 15/03/2021; Cfr V. Hacker, *L'Art délicat de la politique audiovisuelle de l'Union européenne. Entre tractations commerciales et politique culturelle*, in *Les politiques culturelles de l'Union, Dialogues européens*, Presses de la Sorbonne, 2006, pp. 24-36

²¹⁷ Ministero della Cultura, l'Autorità pubblica per le antichità e il patrimonio culturale, *Antiquities and Heritage Law*, no. 55, 2002, art. 51, p. 19, <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

²¹⁸ G. Sabbatucci e V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo – Dal 1848 a oggi*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2004, p. 487

²¹⁹ <<https://pax.unesco.org/la/convention.asp?KO=15391&language=E>>, ultima consultazione 02/02/2021

Uniti²²⁰ tra gli Stati parti al Protocollo; si tratta di due tra i maggiori paesi mercato nel mondo occidentale²²¹.

Il primo Protocollo alla Convenzione dell'Aja viene redatto quindi in un momento storico delicato in cui il mondo aveva appena superato un conflitto dalle conseguenze devastanti. Il preambolo della Convenzione, che indica i beni culturali quali appartenenti all'umanità intera, riflette lo sforzo verso la pace e la ricostruzione che caratterizzarono il dopoguerra. Fin dall'art.1 si parla di patrimonio culturale «di ogni popolo», ci si immaginerebbe dunque di ritrovarvi anche espressione delle istanze delle ex-colonie²²². Non esisteva prima di questo Protocollo un regolamento universalmente accettato sulla salvaguardia dei beni culturali in caso di conflitto armato, soprattutto in materia di ritorno e restituzione. L'obiettivo era dunque quello di colmare un importante vuoto normativo ma anche quello di trovare un equilibrio tra le diverse istanze mosse dai diversi possibili Stati parte. L'applicazione del protocollo risulta particolarmente difficile nonostante i termini molto generali²²³.

Il Primo Protocollo prevede infatti una serie di obblighi fin dall'art. 1 in particolare l'obbligo da parte degli Stati contraenti di prevenire l'esportazione di beni culturali da un territorio occupato, e di sequestrare e custodire tali beni qualora arrivassero sul proprio territorio. Inoltre nel medesimo articolo si impone l'obbligo di restituzione al termine delle ostilità, escludendo con la disposizione al par. 3 che i beni culturali possano essere

²²⁰ Peraltro al momento della prima e anche della seconda guerra del Golfo gli Stati Uniti non avevano ancora ratificato neppure la Convenzione del 1954; la ratifica risale infatti solo al 2009.

²²¹ S. Hardy, *Illicit trafficking, provenance research and due diligence: the state of the art*, UNESCO, 2016, p. 7

²²² E. Del Vecchio, M. Del Vecchio, *Atlante storico delle relazioni internazionali*, CEDAM, Padova, 2001, pp. 331-334

²²³ L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale/2, Circolazione e restituzione*, Cafoscarina, Venezia, 2018, pp. 18-27

trattenuti come riparazioni²²⁴. Nel rapporto di P. Boylan, *Review of the convention for the Protection of Cultural Property*, commissionato dall'UNESCO nel 1992, si osserva quale sia stata l'efficacia della Convenzione del 1954 e del suo Protocollo. La relazione esprime un giudizio severo, considerando tali strumenti fondamentalmente inadeguati per quanto riguarda i conflitti moderni²²⁵. Come si è detto l'applicazione delle previsioni riguardanti la restituzione, secondo l'art. 3 par. 1, è subordinata alla cessazione delle ostilità. In assenza di un cessate il fuoco ufficiale, l'unico modo di ottenere la restituzione di beni culturali sottratti illecitamente sarebbe un accordo bilaterale o multilaterale²²⁶. Sulla Parte contraente, che avrebbe dovuto prevenire l'esportazione, grava anche l'obbligo di pagamento di un'indennità al possessore in *bona fide*, come stabilito dal par. 4 dell'art. 1. Si tratta dell'unico elemento di carattere privatistico contenuto nel testo della Convenzione e dei suoi Protocolli, sebbene sia introdotto in un contesto giuspubblicistico. Questa norma risulta talvolta di difficile applicazione, inoltre il valore dell'indennità viene determinato dall'autorità governativa e non da quella giudiziaria²²⁷.

Un'ulteriore criticità del Protocollo, alquanto rilevante nel contesto del traffico illecito, consiste nel fatto che nessuna disposizione considera la possibilità che il bene sottratto illecitamente da una potenza occupante venga esportato e dunque ritrovato in uno Stato terzo, non facente parte del Protocollo. Infatti in merito a tale questione lo

²²⁴ I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p.225

²²⁵ P. Boylan, *Review of the convention for the Protection of Cultural Property*, UNESCO, 1993, pp. 101 ss.

²²⁶ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli Editore, Torino, 2007, pp. 56-57

²²⁷ I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 225-226

studioso Lijnzaad ha ipotizzato tre scenari plausibili²²⁸. Il primo prevede che tutti i tre Stati coinvolti siano Stati parte del Protocollo: ciò comporta che lo Stato terzo che ritrovi sul proprio territorio il bene debba metterlo sotto sequestro, assumendosi la responsabilità della custodia e della successiva restituzione alle autorità dello Stato occupato al cessare delle ostilità. Un secondo caso ipotetico vede lo Stato occupante e lo Stato terzo, su cui si ritrova il bene culturale, firmatari del Protocollo, a differenza dello Stato occupato. Ad ogni modo, secondo l'art. 2 par. 1 del Protocollo, lo Stato terzo è sempre obbligato a custodire e restituire il bene proveniente da uno Stato occupato, non ha dunque rilevanza giuridica il fatto che quest'ultimo abbia o meno ratificato il Protocollo, come si evince dall'art. 1 par. 2: «*cultural property imported into its territory either directly or indirectly from any occupied territory*»²²⁹. Il terzo scenario consiste nel caso in cui la potenza occupante non faccia parte del Protocollo. Alla luce dell'interpretazione dell'art. 2 par. 1 chiamata in causa nello scenario precedente ci si aspetterebbe che lo Stato terzo sia comunque responsabile della custodia e della restituzione. Ciononostante è discutibile che si tratti di un vero e proprio obbligo, e la poco cospicua letteratura riguardante il Protocollo non ha ancora chiarito la questione²³⁰.

Un altro problema è l'implementazione della Convenzione e del Protocollo da parte degli Stati che li hanno ratificati. Accade infatti che alcuni Stati (si veda il caso olandese²³¹) non abbiano adeguato la propria legislazione interna. Tra l'altro, la mancanza

²²⁸ L. Lijnzaad, *Sleeping Beauty, the untold story of the (first) Protocol to the 1954 Hague Convention*, in N. Van Wodenberg, L. Lijnzaad (a cura di), *Protecting Cultural Property in Armed Conflict*, Martinus Nijhoff Publishers, Leiden, 2010, pp. 150-151

²²⁹ Art. 1 par. 2, Primo Protocollo alla Convenzione dell'Aja del 1954, <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15391&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>

²³⁰ L. Lijnzaad, *Sleeping Beauty, the untold story of the (first) Protocol to the 1954 Hague Convention*, in N. Van Wodenberg, L. Lijnzaad (a cura di), *Protecting Cultural Property in Armed Conflict*, Martinus Nijhoff Publishers, Leiden, 2010, pp. 149-151

²³¹ In Olanda furono rinvenute delle icone sottratte durante l'occupazione turca di Cipro nel 1974, quando la legislazione olandese non aveva ancora implementato le disposizioni del Primo Protocollo. Le quattro icone vennero messe all'asta da Christie's. Le autorità cipriote si appellarono a quelle olandesi

di indicazioni sull'applicazione contraddice la Convenzione quando impone agli Stati di intraprendere tutte le misure necessarie per punire a livello penale o amministrativo chi contravviene alle disposizioni del trattato²³².

La difficile applicabilità del Primo Protocollo risulta evidente poiché ad oggi in un unico episodio è stato esplicitamente richiamato il I Protocollo per un atto ufficiale di restituzione tra Stati²³³. Si tratta della richiesta di restituzione di un certo numero di beni culturali da parte dell'Iraq una volta conclusa la prima guerra del Golfo: l'Iraq chiese e ottenne dall'Arabia Saudita la restituzione di tali beni culturali nel luglio 1998²³⁴. Erano beni provenienti da musei iracheni e contrabbandati nel campo profughi di Rafa, in un territorio saudita a ridosso del confine iracheno; la restituzione richiamando l'art. 2 del I Protocollo²³⁵, all'epoca ufficialmente ratificato solo dall'Iraq (entrambi i Paesi erano però Stati parte della Convenzione). Questo caso indica l'efficacia del Protocollo in caso di restituzione unicamente tra Stati, escludendo dunque gli interessi dei soggetti privati. Questi ultimi vengono contemplati esclusivamente all'art. 4 par. 1 che prevede l'obbligo da parte della potenza occupante di corrispondere al detentore in buona fede un indennizzo. In ogni caso è sempre allo Stato che viene riconsegnato il bene, infatti le

richiedendone la restituzione. Nonostante tutti e tre gli Stati coinvolti – Olanda, Cipro e Turchia – avessero ratificato il I Protocollo, la mancata implementazione di questo in Olanda comportò l'applicazione della legge interna che garantiva i diritti degli acquirenti in buona fede. Le icone vennero successivamente restituite grazie ad una legge del 2007 specifica sul ritorno dei beni culturali provenienti da territori occupati che fu resa retroattiva. Cfr. P. Stevanson, *Netherlands returns four stolen icons 18 years after discovery*, CyprusMail Online, 19 settembre 2013, <<https://cyprus-mail.com/2013/09/19/netherlands-returns-four-stolen-icons-18-years-after-discovery/>>

²³² L. Lijnzaad, *Sleeping Beauty, the untold story of the (first) Protocol to the 1954 Hague Convention*, in N. Van Wodenberg, L. Lijnzaad (a cura di), *Protecting Cultural Property in Armed Conflict*, Martinus Nijhoff Publishers, Leiden, 2010, p. 152

²³³ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli Editore, Torino, 2007, pp. 122-123

²³⁴ <https://web.archive.org/web/20010118173300fw_/http://www.unesco.org:80/opi/eng/unescopress/98-146e.htm>, ultima consultazione 15/03/2021

²³⁵ M. Driver, *The Protection of Cultural Property During Wartime*, in *Review of European, Comparative & International Environmental Law*, Volume 9, Issue 1, aprile 2000, p. 10

previsioni del Protocollo non prevedono un proprietario privato²³⁶, o la possibilità che vi siano più soggetti giuridici a contendersi il bene. Questo aspetto risulta problematico dal momento che la prassi ha dimostrato come nei fatti siano interessati sempre più spesso soggetti che non sono Stati²³⁷. Un'altra situazione in cui il I Protocollo può risultare manchevole, come si è palesato nel caso arabo-israeliano, è l'assenza di disposizioni nel caso in cui i confini tra Stati siano contesi, o la sovranità stessa di uno degli Stati sia messa in discussione o non riconosciuta, come nel caso della Palestina. Questa problematica coinvolge anche i casi in cui la soggettività internazionale di uno degli attori coinvolti è dubbia per quanto questi siano a tutti gli effetti organizzati e ottengano il controllo di una parte di territorio, quale potrebbe essere il caso di gruppi terroristici come lo Stato Islamico.

Queste criticità del Primo Protocollo del 1954, che - nonostante tutto - all'interno del contesto storico in cui è stato elaborato ha fornito alcune linee guida laddove vi era una certa vaghezza normativa, sono state riconosciute dall'UNESCO. L'Organizzazione ha dunque esortato gli Stati a stringere accordi bilaterali che normassero le questioni di restituzione tra privati. L'UNESCO ha peraltro rinunciato a inserire previsioni sulla restituzione nel II Protocollo del 1999²³⁸. Si è preferito creare delle norme e dei trattati *ad hoc* sul traffico dei beni culturali mobili in tempo di pace, in particolare Convenzione del 1970 e la Convenzione UNIDROIT, che trovano applicazione anche qualora

²³⁶ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, G. Giappichelli Editore, Torino, 2007, pp. 50-51

²³⁷ M. Frigo, *La protezione dei beni culturali nei territori occupati. Il divieto di esportare i beni culturali da un territorio occupato e gli obblighi di restituzione*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp.151-153

²³⁸ L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, G. Giappichelli Editore, Torino, 2007, pp. 56-61

dovessero essere applicate a casi di traffico illecito di beni culturali provenienti da zone di conflitto armato.

b. La Convenzione di Parigi del 1970

Fino a qui si è fatto finora riferimento al diritto convenzionale, prevalentemente bellico. Tuttavia è bene ricordare che anche il diritto convenzionale di pace può fornire strumenti utili per la protezione dei beni culturali e in particolare per le restituzioni dei beni culturali mobili. Infatti la tutela definita dal sistema dell'Aja appare incentrata su beni immobili, inoltre generalmente sebbene le esportazioni e i furti dei beni culturali mobili avvengano durante il conflitto, momento caotico in cui vi sono notevoli difficoltà di controllo del territorio, ci si pone il problema della restituzione o del recupero solamente successivamente alla cessazione delle ostilità, infatti solo dopo un lungo lavoro di ricerca e rinvenimento dei beni si possono intraprendere le azioni giudiziarie e diplomatiche atte alla restituzione del bene²³⁹. La Convenzione di Parigi del 1970 è stata elaborata in seguito al processo di decolonizzazione. Le ex-colonie desideravano il ritorno sul loro territorio dei beni culturali autoctoni che frequentemente erano stati esportati negli Stati colonizzatori, i quali mostrarono resistenze nel restituire beni culturali precedentemente acquisiti, ma nella maggior parte dei casi guardavano favorevolmente a uno strumento giuridico che proteggesse i beni ancora presenti in territorio coloniale.

Per rispondere a queste istanze l'UNESCO nel 1964 istituì un comitato al fine di stendere una bozza del testo di una convenzione sul traffico illecito. Queste tensioni tra ex-colonie ed ex-colonizzatori si evidenziano nella mancata partecipazione al comitato di

²³⁹ I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 228

Svizzera e Regno Unito, mentre gli Stati Uniti si unirono tardivamente ai lavori²⁴⁰. Inoltre la ratifica da parte di molti altri paesi fu particolarmente tardiva²⁴¹. Questa lentezza nelle adesioni è in parte imputabile anche al carattere non *self-executing* della Convenzione, ovvero la Convenzione non è immediatamente efficace e necessita di un intervento sulla legislazione interna degli Stati, della disposizione di legislazione ausiliaria o di qualsiasi altra azione esecutiva²⁴². Ciò ha spesso richiesto a questi Stati dei cambiamenti considerevoli sia a livello giuridico che amministrativo²⁴³.

La tensione tra interessi spesso in contrasto tra loro è alla base di una certa vaghezza del testo della Convenzione, che lo ha reso interpretabile in maniera variabile dagli Stati²⁴⁴. Come si è visto nel precedente capitolo, numerosi sono gli obblighi che ricadono sul paese d'origine del bene culturale quali l'obbligo di produrre la certificazione che legittimi l'esportazione ricade sullo Stato d'origine e quello di proibire l'esportazione dei beni sprovvisti di tale documento (artt. 5 e 6), obbligo che dunque non ricade sullo Stato di destinazione. Lo Stato di provenienza per fare richiesta di restituzione deve dimostrare la proprietà del bene, operazione non sempre semplice soprattutto provenienti da scavi archeologici illeciti e dunque non ancora entrati negli inventari istituzionali. Peraltro la Convenzione non ha carattere retroattivo, ciò significa che non può essere applicata a casi di esportazione illecita antecedenti al 1970²⁴⁵. Alla luce di ciò

²⁴⁰ L. V. Prott, *Strengths and Weaknesses of the 1970 Convention: An Evaluation 40 years after its adoption*, UNESCO, Parigi, 2012, p. 2

²⁴¹ La Francia ratificò il Protocollo solo nel 1997, Regno Unito e Giappone nel 2002, la Svizzera nel 2003, la Germania nel 2007 e l'Olanda nel 2009.

²⁴² *self-executing*. (n.d.) West's Encyclopedia of American Law, edition 2. (2008). Retrieved November 30 2020; cfr <<https://legal-dictionary.thefreedictionary.com/self-executing>>, ultima consultazione 15/03/2021

²⁴³ L. V. Prott, *Strengths and Weaknesses of the 1970 Convention: An Evaluation 40 years after its adoption*, UNESCO, Parigi, 2012, p. 2

²⁴⁴ Ne sono un esempio gli artt. 5 e 10 che riportano la dicitura «*as appropriate for each country*»

²⁴⁵ L. V. Prott, *Strengths and Weaknesses of the 1970 Convention: An Evaluation 40 years after its adoption*, UNESCO, Parigi, 2012, pp. 4-5

la Convenzione non risulta dunque uno strumento adatto per la restituzione di beni provenienti da ex-colonie²⁴⁶.

La Convenzione risulta comunque essere stata un successo se non altro perché sul lungo periodo il numero di ratifiche ottenuto è particolarmente alto: 140 su 195 Stati membri dell'UNESCO²⁴⁷. La diffusione della Convenzione del 1970 trova inoltre riscontro nel graduale adeguamento ai suoi principi da parte delle legislazioni nazionali, e nella creazione di codici etici come quello dell'ICOM²⁴⁸. Senz'altro l'approccio di maggior successo è quello statunitense ex art. 9, grazie al quale è previsto che ogni Parte il cui patrimonio sia in pericolo di saccheggio può richiedere l'aiuto agli altri Stati per la creazione di misure internazionali, questo si applica solo a situazioni eccezionali tramite strumento diplomatico. Questo approccio ha fatto in modo che aderissero anche gli Stati destinazione del mercato che in un primo momento avevano rifiutato di ratificare la Convenzione di Parigi²⁴⁹.

Pertanto il giudizio sulla Convenzione del 1970 non può essere troppo negativo anche se la sua efficacia è risultata scarsa: si tratta comunque del primo strumento internazionale contro il traffico illecito; l'applicazione prediletta, incentrata sull'art. 9, sebbene insoddisfacente, ha consentito di ovviare lacune della Convenzione sulla restituzione di beni provenienti da scavi clandestini; inoltre è il primo strumento internazionale che si pone il problema del contesto di appartenenza dei beni culturali. La Convenzione del 1970 si può dunque definire quale testo pionieristico, nonostante molte

²⁴⁶ E. Poggese, *Il traffico illecito di beni culturali provenienti da zone di conflitto armato*, Tesi di Laurea, Relatore Prof. L. Zagato, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2017/2018

²⁴⁷ <<https://pax.unesco.org/la/convention.asp?KO=13039&language=E>>, ultima consultazione 02/02/2020

²⁴⁸ <<http://www.icom-italia.org/codice-etico-icom/#:~:text=%20Il%20Codice%20Etico%20ICOM%20%201%20I,contribuiscono%20alla%20valorizzazione%2C%20alla%20conoscenza%20e...%20More%20>>, ultima consultazione 15/03/2021

²⁴⁹ L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale/2, Circolazione e restituzione*, Cafoscarina, Venezia, 2018, pp. 44-48

disposizioni siano fortemente interpretabili. Bisogna peraltro sottolineare come i concetti alla base della Convenzione abbiano attecchito, dando inizio a un processo di adeguamento della giurisprudenza e di sensibilizzazione dell'opinione pubblica²⁵⁰.

c. La Convenzione UNIDROIT del 1995

La Convenzione UNIDROIT ha ricevuto diversi commenti positivi riguardo il suo ruolo nella lotta al traffico illecito di beni culturali provenienti da zone di conflitto armato. In primo luogo, sulla base di una considerazione che può valere anche per la Convenzione del 1970: nella maggior parte dei casi, le ricerche dei beni culturali trafugati e le azioni di restituzione avvengono una volta cessato il conflitto, o comunque in Stati diversi e spesso lontani da quello d'origine. Infatti la Convenzione del 1995 può svolgere un ruolo complementare alla Convenzione dell'Aja del 1970 nella restituzione dei beni culturali, dal momento che si basa non solo su meccanismi interstatali dipendenti dall'azione diplomatica, ma anche transnazionali e dunque privatistici in cui l'azione restitutoria viene presentata ai giudici nazionali competenti²⁵¹. Va ricordato che gli enti UNESCO e UNIDROIT avevano già collaborato per la stesura della Convenzione del 1954. In tale occasione l'UNIDROIT contribuì redigendo rapporto che esprimeva alcuni dubbi sul problema della restituzione. Le complessità erano molteplici per inserire nel testo della Convenzione delle disposizioni in materia, anche perché le legislazioni degli Stati partecipanti erano molto diverse tra loro e difficilmente armonizzabili con le esigenze dei privati²⁵². Il mandato dell'UNESCO non prevede che tale organizzazione possa occuparsi

²⁵⁰ M. Frigo, *The impact of the UNIDROIT Convention on international case law and practice: an appraisal*, in *Uniform Law Review*, vol. 20, Issue 4, 2015, pp. 627-628

²⁵¹ I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 224-228

²⁵² L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, G. Giappichelli Editore, Torino, 2007, pp. 48-49

di diritto internazionale privato²⁵³, pertanto la Convenzione del 1970 risulta incompleta nel delineare un sistema di restituzioni efficaci in tutte le casistiche. Così, su richiesta dell'UNESCO, l'UNIDROIT lavorò sul testo di una propria Convenzione²⁵⁴.

La convenzione UNIDROIT entrò in vigore nel 1998, al raggiungimento delle cinque ratifiche, e la sua diffusione procede da allora con una crescita lenta ma costante proprio come la Convenzione di Parigi del 1970. Nel 2020 gli Stati parte sono 48²⁵⁵: si nota una netta prevalenza dei paesi fonte, sebbene il caso in esame -l'Iraq- non l'abbia ancora firmata²⁵⁶. La Convenzione UNIDROIT ha inoltre già avuto un impatto sul diritto comunitario: la direttiva 2014/60/UE modifica il testo della direttiva 93/7 proprio adeguandosi in più punti alla Convenzione. Infatti il legislatore ha deciso di non creare una nuova definizione di *due diligence*, bensì di riproporre quella presente nella Convenzione UNIDROIT e quindi di allinearsi alla prassi internazionale, aiutando così la diffusione dei principi della Convenzione stessa. Infine le disposizioni contenute nella Convenzione hanno avuto una certa influenza sulla stesura del codice etico dell'ICOM, ciò risulta rilevante poiché l'ICOM è diventata un'organizzazione particolarmente attiva nel contrasto del traffico illecito di beni culturali²⁵⁷.

Si è osservato come i principi della Convenzione UNIDROIT abbiano influenzato anche il par. 17²⁵⁸ della Risoluzione 2199 (2015) del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni

²⁵³ L. V. Prott, *UNESCO and UNIDROIT: a Partnership against Trafficking in Cultural Objects*, in *Uniform Law Review*, Volume 1, Issue 1, 1996, pp. 59-60

²⁵⁴ L. V. Prott, *The Fight Against the Illicit Traffic of Cultural Property*, *International Journal of Cultural Property*, Volume 18, Issue 4, 2011, pp. 438-441

²⁵⁵ <<https://www.unidroit.org/status-cp>>, ultima consultazione 15/03/2021

²⁵⁶ UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS, *Globalisation of Cultural Trade: A Shift in Consumption*, 2016, p. 33, <<https://en.unesco.org/creativity/files/globalisation-cultural-trade-shift-consumption>>, ultima consultazione 15/03/2021

²⁵⁷ M. Frigo, *The impact of the UNIDROIT Convention on international case law and practice: an appraisal*, in *Uniform Law Review*, vol. 20, Issue 4, 2015, pp. 632-635

²⁵⁸ «[...]all Member States shall take appropriate steps to prevent the trade in Iraqi and Syrian cultural property and other items of archaeological, historical, cultural, rare scientific, and religious importance

Unite. Trattandosi di una Risoluzione vincolante per tutti gli Stati membri, ovvero emanata in base al capo VII della Carta delle Nazioni Unite, la lotta al traffico illecito di beni culturali mobili risulta essere un obbligo *erga omnes*. Bisogna però ricordare che si tratta di una Risoluzione riguardante i casi specifici del patrimonio culturale iracheno e siriano. Nel testo della Risoluzione vengono peraltro posti dei chiari limiti temporali: per l'Iraq si parla del patrimonio culturale trafugato o illecitamente esportato a partire dal 1990, e nel caso siriano dal 2011. Per quanto questa Risoluzione costituisca un importante precedente, essa rimane una misura d'emergenza e non costituisce un punto di svolta nella formazione di un diritto consuetudinario²⁵⁹.

L'obiettivo della Convenzione UNIDROIT è quello di ampliare la normativa relativa alla tutela dei beni culturali predisponendo un'armonizzazione e un'uniformazione degli ordinamenti giuridici interni a livello di disposizioni normative, sostanziali e procedurali in materia di restituzione dei beni culturali rubati o illecitamente esportati. Se venisse adottata dalla maggior parte di Stati sarebbe particolarmente incisiva poiché verrebbero uniformati gli ordinamenti giuridici e dunque chiuderebbe le vie di esportazione verso Stati con legislazioni particolarmente favorevoli al possessore in buona fede²⁶⁰.

L'oggetto della Convenzione è il ritorno dei beni culturali rubati o spostati dallo Stato contraente in violazione delle sue norme sull'esportazione dei beni culturali, dunque

illegally removed from Iraq since 6 August 1990 and from Syria since 15 March 2011, including by prohibiting crossborder trade in such items, thereby allowing for their eventual safe return to the Iraqi and Syrian people [...]» S/RES/2199, 2015, <[https://undocs.org/S/RES/2199%20\(2015\)](https://undocs.org/S/RES/2199%20(2015))> , ultima consultazione 04/02/2021

²⁵⁹ E. Poggese, *Il traffico illecito di beni culturali provenienti da zone di conflitto armato*, Tesi di Laurea, Relatore Prof. L. Zagato, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2017/2018

²⁶⁰ I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 229 e ss.

ricomprende anche il caso dei beni trafugati o illecitamente trasferiti da un territorio di uno stato coinvolto in un conflitto armato. I beni culturali in oggetto sono definiti in elenco nell'annesso 1, per quanto questa sia una limitazione bisogna osservare come tale elenco sia piuttosto ampio. Ciò significa che manca una generale definizione di beni culturali e dunque non vi è un rimando alla previsione della Convenzione del 1970 riguardante l'autodeterminazione da parte di ogni Stato di ciò che considera il proprio patrimonio culturale²⁶¹. Un'innegabile limitazione è la mancanza di retroattività, sebbene ciò sia conforme alla Convenzione di Vienna del 1969 sul diritto dei trattati internazionali, per quanto concerne i beni trafugati durante un'occupazione del territorio o un conflitto armato una clausola di retroattività avrebbe ampliato notevolmente l'ambito di applicazione nonché accresciuto moltissimo l'efficacia della Convenzione.

Entrando nel merito del testo si osserva che all'art. 3 par. 2 il bene archeologico tratto da scavi leciti ma illecitamente trattenuto o illecitamente scavato è assimilato e trattato alla stregua di un bene culturale trafugato. Nel 2003 in Italia e in particolare in Sardegna sono state rinvenute e successivamente sequestrate 86 tavolette cuneiformi e altri 5 reperti archeologici, erano in possesso di un cittadino libanese che li aveva acquistati da un commerciante iraniano residente a Londra, già noto per traffico illecito. Tutti i reperti provenivano dall'Iraq: nel giugno del 2004, durante una riunione dell'Interpol ad Amman, il delegato dell'UNESCO ha sottolineato l'importanza della Convenzione UNIDROIT in questi casi in quanto pone sullo stesso piano oggetti archeologici illecitamente scavati a beni culturali rubati²⁶². Anche i lunghi termini di

²⁶¹ «[...]the term 'cultural property' means property which, on religious or secular grounds, is specifically designated by each State as being of importance [...]», Cfr L. V. Prott, *UNESCO and UNIDROIT: a Partnership against Trafficking in Cultural Objects*, in *Uniform Law Review*, Volume 1, Issue 1, 1996, pp. 61-62

²⁶² I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P.

prescrizione corrispondono alla situazione del conflitto armato e dell'occupazione: cinquant'anni dal momento del furto, e nessuna prescrizione per le azioni di restituzione di beni culturali che siano parte di un monumento, di un sito archeologico o di una collezione pubblica (lo Stato contraente può dichiarare di adottare un termine di 75 anni o più lungo).

L'art. 4 definisce l'obbligo di restituzione per i beni culturali rubati e costituisce uno dei punti centrali dello strumento giuridico in esame. In questo caso ad avanzare la richiesta di restituzione è il privato che ha subito il furto²⁶³. Al par. 4 si tratta della *due diligence* ovvero si stabilisce l'obbligo di pagare al possessore un'indennità equa a due condizioni: che non fosse a conoscenza, e ragionevolmente non abbia dovuto sapere, che il bene in suo possesso era un bene rubato; e che possa dimostrare di aver agito con la diligenza necessaria al momento dell'acquisto²⁶⁴. Viene così risolto definitivamente il conflitto tra proprietario derubato e possessore in buona fede imponendo sempre l'obbligo di restituzione. La richiesta di ritorno può invece essere avanzata da uno Stato parte qualora l'esportazione del bene culturale fosse avvenuta in contrasto con le leggi nazionali dello Stato stesso, in questo caso la proprietà del bene può anche rimanere all'acquirente in buona fede il quale però dovrà provvedere a riportare il bene culturale sul territorio nazionale di provenienza (art. 1 par. b e artt. 5-6)²⁶⁵.

Sulla base della Convenzione UNIDROIT anche un privato cittadino, lo stesso Stato, o chiunque altro rivendicasse la proprietà di un bene rubato o illecitamente

Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p.232

²⁶³ L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale/2, Circolazione e restituzione*, Cafoscarina, Venezia, 2018, pp. 73-74

²⁶⁴ N. Van Woudenberg, *Adherence to the 1995 UNIDROIT Convention: wider than one would think at first sight*, in *Uniform Law Review*, vol. 21, Issue 1, 2016, pp. 121-122

²⁶⁵ <<https://www.unidroit.org/instruments/cultural-property/1995-convention>>, ultima consultazione 04/02/2021

esportato, può avviare un'azione di restituzione, senza coinvolgere lo Stato²⁶⁶. Il meccanismo di restituzione indicato è privo di qualunque automaticità in quanto l'obbligo è subordinato alla dimostrazione che l'esportazione danneggia degli specifici interessi quali ad esempio l'integrità di un bene culturale complesso o la conservazione dell'informazione scientifica o storica, ma si fa anche riferimento più genericamente alla significativa importanza culturale del bene esportato. Questo vale anche per i beni non inventariati quali i beni trafugati e provenienti da scavi illeciti. Il termine di prescrizione appare adeguato, si hanno infatti tre anni per presentare la richiesta di restituzione dal momento in cui si viene a conoscenza del luogo in cui si trova il bene e dell'identità del possessore; in ogni caso la richiesta non può avere luogo se trascorrono più di cinquant'anni dal momento della fuoriuscita del bene. Il controllo sull'importazione è dunque sempre più garantito, bisogna inoltre considerare che diversi Stati hanno adottato normative sul divieto di importazione di beni culturali *country specific*, soprattutto per i beni di provenienza irachena, si ricorda qui la *Iraqi Cultural Antiquities* adottata nel 2004 dagli Stati Uniti per i beni esportati dall'Iraq dopo l'agosto 1990, e la *Tained Objects Offences Act* adottato nel 2003 dal Regno Unito che punisce penalmente l'importazione e il commercio di beni trafugati in Iraq²⁶⁷.

Purtroppo lo scarso numero di ratifiche è uno dei punti deboli della Convenzione in quanto gli Stati preferiscono generalmente aderire a Convenzioni che trovano larga diffusione poiché questo garantisce - a fronte dei molti obblighi - un'alta soglia di tutela. La grave instabilità della regione mediorientale e la conseguente vulnerabilità agli scavi

²⁶⁶ L. V. Prott, *UNESCO and UNIDROIT: a Partnership against Trafficking in Cultural Objects*, in *Uniform Law Review*, Volume 1, Issue 1, 1996, pp. 61-62

²⁶⁷ I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 235-236

e al traffico illeciti sono caratteristiche che rendono particolarmente auspicabile che la maggioranza degli Stati del Medio Oriente ratificasse la Convenzione UNIDROIT²⁶⁸; tuttavia si nota una certa diffidenza degli Stati arabi nei confronti della Convenzione del 1995, poiché - proprio a causa delle poche ratifiche - la sua efficacia lotta al traffico illecito viene percepita come scarsa²⁶⁹.

d. Restituzione e diritto consuetudinario

In conclusione bisogna notare come l'avvenuta formazione di una norma consuetudinaria in materia di restituzione di beni culturali sottratti nel corso di conflitti armati sia piuttosto controversa in dottrina. A livello di prassi internazionale parrebbe infatti che il principio giuridico abbia conosciuto una diffusione tale da poterlo considerare consuetudinario, ma molti negano tale tesi sottolineando l'esclusione di quest'obbligo dalla Convenzione dell'Aja del 1954 e la minor diffusione che hanno conosciuto gli strumenti giuridici internazionali che trattano tale materia²⁷⁰. Ciononostante l'idea che il patrimonio culturale di ogni popolo sia interesse generale della comunità internazionale e che il suo rispetto sia oggetto di un obbligo *erga omnes* è il principio al quale si fa riferimento in tutto il diritto internazionale per i beni culturali e la sua proiezione sui trattati riguarda anche la sua applicazione sull'obbligo procedurale di cooperazione per la restituzione dei beni culturali rubati o illecitamente esportati. Inoltre sicuramente negli ultimi anni si è vista una maggiore sensibilità anche dell'ONU rispetto alla restituzione

²⁶⁸ I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 237

²⁶⁹ F. Shyllon, *First Special Meeting of the States Parties to the 1995 UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects*, in *International Journal of Cultural Property*, vol. 19, 2012, p. 548

²⁷⁰ M. Frigo, *La protezione dei beni culturali nei territori occupati. Il divieto di esportare i beni culturali da un territorio occupato e gli obblighi di restituzione*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Giuffrè editore, Milano, 2007, pp. 153-156

di beni culturali illecitamente esportati, in particolare attraverso la Risoluzione 2347 del 2017. Infatti tale risoluzione è interamente dedicata alla condizione di pericolo dei beni culturali, in particolare fa riferimento alla situazione in cui verteva nel 2017 il Medio Oriente e condanna ogni forma di commercio con le organizzazioni terroristiche nonché gli scavi illegali, i saccheggi e i furti del patrimonio culturale operati sistematicamente dai gruppi terroristici dell'ISIS e di Al-Qaeda. Infine invita tutte le Nazioni Unite a dotarsi di strumenti per prevenire il traffico illecito di beni culturali e di predisporre il ritorno sicuro per quegli oggetti appartenenti al patrimonio culturale esportati illecitamente dall'Iraq dopo il 6 agosto 1990 e dalla Siria dopo il 15 marzo 2011²⁷¹. Si può dire dunque che un diritto consuetudinario in materia di ritorno e restituzione è in via di formazione²⁷².

²⁷¹ <[http://undocs.org/S/RES/2347\(2017\)](http://undocs.org/S/RES/2347(2017))>, ultima consultazione 04/02/2021

²⁷² F. Francioni, *La protezione internazionale dei beni culturali: un diritto consuetudinario in formazione?*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 32-33

3. Frammenti e ricostruzioni: la sensibilità artistica alle istanze giuridiche

Sezione A: “Artivismo” e *public archaeology*

3.1. “Artivismo” e protezione del patrimonio culturale

È fondamentale osservare come la pratica artistica contemporanea sia particolarmente sensibile alle istanze portate avanti dal diritto dell’Aja, spesso ancor più spinte verso un giusnaturalismo attivista. È opportuno inquadrare tale considerazione in un quadro più ampio. Il filosofo Marcuse individuava la funzione dell’estetica e dell’arte nella loro capacità di formare la soggettività umana e di operare una trasformazione sociale: l’arte è concepita nel modello teorico del filosofo quale esperienza capace di cambiare i modelli di condotta e dunque vettore del cambiamento sociale. Questo è possibile poiché l’arte trascende la realtà data attraverso la fantasia, definita come la «singolare capacità di “intuire” un oggetto anche senza che questo sia presente, di creare qualcosa di nuovo pur sulla base del materiale dato della conoscenza»²⁷³. Lo scopo dell’arte e della cultura in generale non consiste nel creare un nuovo mondo, bensì nel nobilitare il mondo dato. L’arte deve comunicare la dignità dell’uomo, senza però preoccuparsi di un effettivo stato più degno degli uomini²⁷⁴. In questo modo il filosofo teorizzerà un attivismo estetico fondato sulla sensibilità umana; l’arte non è in grado autonomamente di modificare lo stato delle cose, ma si pone come potente medium: essa

²⁷³ H. Marcuse, *Filosofia e teoria critica*, in *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, Einaudi, Torino, 1969, p. 105

²⁷⁴ H. Marcuse, *Sul carattere affermativo della cultura*, in *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, Einaudi, Torino, 1969, p. 62

dovrà fungere da chiamata all'azione, fonte di attivismo militante e utopico, bussola per la ricostruzione materiale del sistema²⁷⁵.

Similmente un altro filosofo, Dewey, teorizzerà l'esperienza artistica in quanto fonte di rinnovo circolare grazie alla capacità di mettere in relazione soggetto e contesto. Secondo Dewey infatti l'arte consiste nell'appropriazione della realtà al fine di trasformarla e generare un processo di comprensione di sé rendendo significativi i propri interscambi con gli oggetti e gli esseri viventi. Infatti se ogni esperienza artistica è espressione di una data cultura, di una visione del mondo o di una determinata civiltà, e dunque ne rispecchia i tratti peculiari, il soggetto facendo un'esperienza artistica, interagisce con l'ambiente e con contesti diversi. Queste interazioni consentono un rinnovamento dei propri abiti e dunque della propria soggettività²⁷⁶. L'opera artistica si pone come espressione dell'individualità che l'ha prodotta, ma anche come mezzo di socialità e di partecipazione, incorporando così aspetti ambientali e individuali. In questo modo essa offre la possibilità all'essere umano di dare forma a un processo di trasformazione sociale, esprimendo la propria visione del mondo che si sedimenterà in una rete di espressioni umane, dando origine a una cultura stratificata e multiforme²⁷⁷. Dunque a caratterizzare l'espressione artistica è il modo in cui vengono percepite e rielaborate le esperienze passate per interagire in maniera rinnovata con l'ambiente²⁷⁸.

Questi filosofi riflettono sul ruolo che l'arte e l'artista possiedono all'interno del mondo, fino a immaginare un'arte militante. Oggi si parla spesso di "attivismo", ovvero di arte impegnata di artisti militanti che desiderano mobilitare i fruitori delle proprie

²⁷⁵ C. Reitz, *Art, alienation and the humanities: A critical Engagement with Herbert Marcuse*, State University of New York, 2000, pp. 166-167

²⁷⁶ L. Bellatalla, *Introduzione* in J. Dewey, *Educazione e arte*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, p. XLVI

²⁷⁷ J. Dewey, *L'arte come esperienza*, La nuova Italia, Firenze, 1951, p. 381

²⁷⁸ Ivi, p. 129

opere²⁷⁹. In un mondo altamente perfettibile l'arte contemporanea si è impegnata in prima linea nella sensibilizzazione della situazione di pericolo in cui si trovano i beni culturali nelle zone di conflitto. Questo perché come si ravvisa nel modello teorico di Dewey le esperienze passate sono necessarie alla conoscenza del contesto in cui la soggettività agisce e quindi alla capacità della sua azione di avere forza di innovazione²⁸⁰. Si osserva come l'arte contemporanea ha frequentemente preso a proprio tema l'archeologia e l'immaginazione archeologica. Pochi esempi chiariranno il significato di questa proposizione. Procedendo in maniera archeologica dall'esposizione del 2017 di Damien Hirst a Palazzo Grassi e Punta della dogana in cui si esponevano reperti di un improbabile scavo archeologico subacqueo di una nave mai naufragata, l'*Apistos*, risalendo all'opera di Burskin *Collezione di un archeologo*, esposta a Santa Caterina durante la Biennale del 2015, passando per *Fragments* del 2005 di Ai WeiWei esposta al Castello di Rivoli, si giunge sino alla mostra di Amburgo del 1974 *Spurensicherung. Archeologie und Erinnerung*. Da quest'ultima Nikolaus Himmelmann trasse probabilmente ispirazione per il suo scritto *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, in cui sottolineava un'appropriazione del metodo archeologico nella prassi artistica contemporanea²⁸¹.

Per molti artisti contemporanei la raccolta di dati e espressioni che viene fatta attraverso la ricerca archeologica è una fonte imprescindibile, secondo le parole di Settis «un prodigioso accumulo di dati dissomiglianti tra loro e rispetto a noi, e perciò irrinunciabile termine di confronto»²⁸². Negli elementi raccolti si ricerca infatti tanto qualche traccia della propria identità quanto l'incredibile ricchezza di possibilità

²⁷⁹ Cfr. AA. VV., *Aritivisme, Art, Action Politique et Résistance Culturelle*, Alternatives, 2010

²⁸⁰ J. Dewey, *L'arte come esperienza*, La nuova Italia, Firenze, 1951, p. 25

²⁸¹ S. Settis, *Resurrezioni* in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 9-11

²⁸² Ivi, p. 16

nell'alterità. Questo concetto è strettamente legato alla linea d'azione principale dell'UNESCO e delle organizzazioni internazionali, basti pensare alla Convenzione di Faro del 2005 che intende proteggere e promuovere la diversità culturale, ossia (art. 4 par. 1) «*la molteplicità delle forme mediante le quali si esprimono le culture dei gruppi e delle società. Tali espressioni si trasmettono all'interno dei gruppi e delle società nonché fra di essi*»²⁸³. Con questa Convenzione l'attenzione si sposta dai processi di conservazione alle funzioni sociali e di partecipazione delle espressioni culturali quali fattori di sviluppo e di benessere per la società: vengono messi in primo piano i diritti della comunità di eredità alla partecipazione; diritto che a causa di conflitti e attentati ai beni culturali è stato spesso negato²⁸⁴.

L'aggressione a Mosul, a Ninive, a Palmira ai fragili reperti delle civiltà antiche, pre-islamiche del Medioriente vale simbolicamente come annullamento di tutto ciò che è stato perché nulla era salvabile. Quello che rimane sono le immagini della distruzione stessa, in particolare video e foto, realizzate dagli stessi iconoclasti che operarono le demolizioni: in questo modo la neo-iconoclastia di radice teologica di questo secolo assume un carattere altamente performativo generando una sorta di perversa estetizzazione. In questo ambivalente rapporto con le immagini è stata alimentata una neo-idolatria assumendo come nuova icona e mettendola in scena come su un palcoscenico la distruzione stessa. Queste immagini hanno scosso le coscienze di tutti, ma alcuni artisti più sensibili avevano già iniziato una pratica artistica atta alla sensibilizzazione dell'importanza delle diverse espressioni materiali delle culture, del

²⁸³ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2017, p. 100

²⁸⁴ E. Pagella, E. Panero, *Identità perdute: storie di patrimonio e di musei*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 52

diritto umano inalienabile alla conoscenza, e del rischio altissimo dei beni culturali in zone di conflitto²⁸⁵.

Il pensatore libanese, Jalal Toufic, nel *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, osserva che nella coesistenza di ciò che è risparmiato e di ciò che è stato irrimediabilmente distrutto, nella presenza della perdita in ciò che è visibile vi è la rottura della capacità di iscriversi nella continuità della tradizione: il dialogo tra idee, punti di vista, orizzonti, comunità, viene interdetto dalla forza della distruzione. Questo fenomeno è chiamato dal pensatore «*il ritiro della tradizione a seguito di una distruzione smisurata*»²⁸⁶. L'effetto è l'incapacità di riconoscere il carattere seriale della distruzione poiché insieme alla materia viene distrutta la memoria stessa. Toufic paragona il rapporto fra arte e distruzione all'immagine del vampiro che non si riflette nello specchio. La pratica della rappresentazione artistica viene riconosciuta capace di mostrare ciò che è scomparso, come seguendo un imperativo di resurrezione rende possibile dare voce al sopravvissuto e alla relazione tra presenza e assenza²⁸⁷.

Il rapporto tra arte e memoria, tra assenza e presenza è un tema attuale e ricorrente, e caratterizza anche a livello semantico ed etimologico il monumento: da *monere*, ricordare, presenza di un'assenza *par excellence*. È il segno di un corpo che non esiste più, pertanto rappresenta un oggetto di studio privilegiato nel campo della produzione di immagini come risposta al trauma della scomparsa. D'altra parte il ruolo delle opere d'arte che si analizzeranno più avanti non è quello di diventare dispositivi esterni cui è affidato il compito di ricordare sollevando la comunità dallo stesso, bensì quello di

²⁸⁵ S. Settis, *Resurrezioni* in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 12-15

²⁸⁶ J. Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Les Prairies ordinaires pour la traduction française, Parigi, 2011, p. 12

²⁸⁷ Ivi, p. 16 e ss.

suggerire visivamente una riflessione attuale sulla necessità di conoscere la propria storia, le proprie tradizioni e sull'appiattimento e la violenza culturale che le distruzioni comportano. Si ravvisa dunque l'esistenza di una nuova tendenza, una monumentalità antimonumentale, che ribalti i canoni dei monumenti tradizionali contraddistinti dall'essere massimamente visibili, con una retorica esplicita, di materiali durevoli. A questi si preferiscono opere astratte, invisibili, effimere²⁸⁸. Questa tendenza è riscontrabile anche nelle opere di quegli artisti che attivamente si sono impegnati nella ricostruzione di un dialogo con il patrimonio culturale iracheno andato perduto nel corso del *continuum* di conflitti della storia contemporanea irachena. La si vedrà ad esempio nella trasparenza delle stampe tridimensionali di Moreshin Allahyari, nei materiali di riciclo delle opere di Michael Rakowitz e nell'astrazione dell'arte di Hanaa Malallah.

Ciò che ha favorito importanti riflessioni sul ruolo della conservazione e della memoria è stata anche una rivoluzione dei mezzi che ha condotto, citando Benjamin, «*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*». Molti degli artisti che si sono attivamente impegnati nella sensibilizzazione del pubblico rispetto alle istanze del diritto internazionale dell'Aja e più specificamente nel rischio della perdita del patrimonio culturale in situazioni di conflitto hanno operato all'interno del concetto di riproducibilità, attraverso fotografie, stampe tridimensionali, ma anche attraverso processi più artigianali. La caratteristica della riproduzione, anche nel caso di una riproduzione perfetta, è la mancanza dell'*hic et nunc* dell'opera d'arte, ossia la sua esistenza irripetibile nel luogo in cui si trova; sull'*hic et nunc* si basa il concetto di autenticità. Questo consente alla riproduzione dell'originale di essere introdotta in

²⁸⁸ A. Pinotti, *Antitotalitarismo e antimonumentalità. Un'elettiva affinità*, in G. P. Piretto (a cura di), *Memorie di pietra i monumenti delle dittature*, Cortina Editore, Milano, 2014, pp. 17-22

situazioni che sono inaccessibili all'originale stesso e quindi moltiplica le possibilità di incontrare il fruitore. Se la capacità di un oggetto di porsi come testimonianza storica dipende dalla sua autenticità allora ciò che il filosofo tedesco chiama «*la tecnica della riproduzione*»²⁸⁹ sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione attualizzandolo. Questo processo conduce a uno sconvolgimento di ciò che viene tramandato. Ma nel momento in cui la tradizione e la memoria storica contenute nella materialità dell'oggetto originale vengono distrutte cosa rimane? Il valore culturale della tradizione e dell'autentico sopravvive secondo Benjamin anche nei prodotti della tecnica della riproduzione grazie alla capacità di ricordare. Nello specifico il filosofo considera le fotografie di ritratti quali forma di resistenza del valore culturale in quanto ricordo dei cari lontani o di defunti²⁹⁰; in questo caso il discorso si amplia anche agli oggetti culturali, poiché citando il titolo di una mostra di cui si parlerà estesamente più avanti «*anche le statue muoiono*»²⁹¹.

3.2. Arte contemporanea e *public archaeology*: le attività del CRAFT

Questi temi, in particolare il pericolo nel quale incorrono i beni culturali in situazioni di conflitto armato, sono stati portati all'attenzione del pubblico tanto da artisti sensibili e attivisti quanto dalle stesse istituzioni per l'archeologia insistendo su una nuova branca dell'archeologia, l'archeologia pubblica²⁹². Infatti l'archeologia pubblica tenta di investigare i rapporti e le interazioni tra archeologia e contemporaneità rispetto a ambiti quali la società, la cultura, ma anche l'economia²⁹³. L'assunto è che l'archeologia e la conservazione del patrimonio culturale abbiano un ruolo fondamentale nell'attuale

²⁸⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011, versione e-book, par. 136

²⁹⁰ Ivi, par. 147

²⁹¹ Cfr. C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018

²⁹² Cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice

²⁹³ G. Moshenska, *Key concepts in Public Archaeology*, UCL Press, Londra, 2017, pp. 1-13

contesto storico²⁹⁴. Lo stesso assunto è stato fondamento per alcune iniziative riguardanti il patrimonio culturale iracheno promosse dal Centro Ricerche e Scavi di Torino, di seguito se ne prenderanno in analisi tre, dando particolare rilievo alla mostra di arte contemporanea *Anche le statue muoiono* del 2018.

a. Ninive – il Palazzo senza eguali

Il Palazzo fondato da Sennacherib a Ninive nell’VIII secolo a.C., nel cuore dell’impero assiro, decorato da un ciclo di rilievi scultorei di grandissimo interesse è stato devastato dall’ISIS. Il 28 gennaio 2015 L’ISIS fece saltare ampie parti delle mura²⁹⁵, successivamente costruì postazioni militari e immensi granai nel cuore del sito archeologico. Secondo le ricognizioni risalenti al 2018 di Massimo Vidali, archeologo del dipartimento dell’Università di Padova, le dimensioni del disastro sono impressionanti e richiedono urgenti campagne di scavo e restauro²⁹⁶.

Gran parte di ciò che oggi può essere conosciuto del palazzo e dei suoi rilievi scultorei deriva da una campagna diagnostica realizzata dal Centro Scavi di Torino e dall’Istituto per il Restauro completata nell’estate e nell’autunno 2002, pochi mesi prima dello scoppio del conflitto del 2003 in Iraq. Successivamente si è organizzata una mostra grazie alla quale si è presentato al pubblico l’eleganza dell’arte del rilievo assiro al tempo di Sennacherib e i lavori preliminari al progetto di restauro²⁹⁷, lavori che sarebbero dovuti continuare ma che hanno subito una brusca interruzione a causa della situazione di

²⁹⁴ Intervista al Prof. G. Volpe, <<https://www.lettura.org/archeologia-pubblica-metodi-tecniche-esperienze-giuliano-volpe>>, ultima consultazione il 27/03/2021; crf. G. Volpe, *Archeologia pubblica. Metodi, tecniche, esperienze*, Carrocci, Roma, 2020

²⁹⁵ <<https://www.haaretz.com/archaeology/.premium-from-nineveh-to-jonah-s-tomb-isis-war-1.5367019>>, ultima consultazione il 27/03/2021

²⁹⁶ <<https://ilbolive.unipd.it/it/news/iraq-viaggio-ninive-suo-patrimonio-archeologico>>, ultima consultazione il 27/01/2021

²⁹⁷ <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/esposizioni-e-convegni/77-ninive-il-palazzo-senza-eguali-di-sennacherib>>, ultima consultazione il 27/03/2021

instabilità e conflitto²⁹⁸. Le fotografie e i rilievi stereofotogrammetrici sono stati realizzati da Angelo Rubino²⁹⁹. Queste immagini realizzate allo scopo di documentare i rilievi sono spesso oggi la fonte primaria per conoscere i rilievi murali di Ninive. Si è adottata la tecnologia digitale affinché consentisse di rivedere in tempo reale la scena e ottenere una maggiore accuratezza cromatica, successivamente sono state eseguite le stampe con un Mini Lab Gretag con sviluppo chimico integrato a luce laser su carta fotografica³⁰⁰.

Questo metodo rigoroso di fotografare le opere d'arte si innesta in un dibattito difficile sulla possibilità di riproduzione delle opere d'arte. A Berlino quando Wölfflin ottenne la cattedra si interrogò lungamente sulla ri-mediazione bidimensionale di oggetti tridimensionali e sulla possibilità di trovare delle regole che indicassero come fotografare la scultura, ottenendo una sorta di grado zero, di neutralità³⁰¹. Tuttavia nelle considerazioni rispetto alle fotografie realizzate a Ninive si sottolinea la difficoltà -se non l'impossibilità- che ciò avvenga in quanto «*Il grado di finitura attuale della restituzione è strettamente legato alle finalità per cui tale elaborato viene prodotto ed è sempre suscettibile, in qualunque momento, di ulteriori approfondimenti e verifiche*»³⁰². Panofsky raccomandava un costante confronto con l'originale al fine di innescare un'esperienza di autenticità, ciò per molti dei rilievi fotografati da Angelo Rubino non sarà più possibile, le sue foto rimarranno solitarie testimoni della raffinatezza di quei

²⁹⁸ A. Invernizzi, *Introduzione*, in C. Lippolis (a cura di), *Ninive - il Palazzo senza Eguali di Sennacherib*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, pp. I-II

²⁹⁹ <<https://centroscavatorino.it/index.php/it/esposizioni-e-convegni/77-ninive-il-palazzo-senza-eguali-di-sennacherib>>, ultima consultazione il 27/01/2021

³⁰⁰ S. D'Amico, A. Rubino, *Rilevamento stereofotogrammetrico degli orostati in gesso alabastrino del palazzo di Sennacherib a Ninive*, in C. Lippolis (a cura di), *Ninive - il Palazzo senza Eguali di Sennacherib*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 95

³⁰¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale, immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 87 e ss.

³⁰² S. D'Amico, A. Rubino, *Rilevamento stereofotogrammetrico degli orostati in gesso alabastrino del palazzo di Sennacherib a Ninive*, in C. Lippolis (a cura di), *Ninive - il Palazzo senza Eguali di Sennacherib*, p. 101

rilievi³⁰³. L'esposizione fotografica, in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Restauro del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e con il sostegno della Fondazione CRT, si è svolta nei locali dell'Archivio di Stato di Torino e all'Iraq Museum, questo allestimento è stato curato dal personale dell'Ambasciata d'Italia in Iraq³⁰⁴.

b. Road to Baghdad

Nell'ambito del progetto Europeo Eduu³⁰⁵, che coinvolge l'Università di Bologna e di Torino e diverse Università Irachene, il Centro Ricerche e Scavi ha collaborato con l'associazione culturale JMX al fine di progettare una serie a fumetti ambientata in Iraq³⁰⁶. Sono quindi stati immaginati tre fumetti successivamente ripresi in un corto animato³⁰⁷ che trattassero tre tematiche considerate di primaria importanza: la conoscenza del territorio e la consapevolezza delle proprie radici storiche; la conoscenza del lavoro dell'archeologo e del suo modus operandi; l'importanza del museo per la conservazione della Memoria Storica. Questi temi sono stati scelti dopo aver constatato che molti giovani iracheni non sapessero quale fosse lo scopo di un Museo. Come si è precedentemente sottolineato infatti, l'Iraq Museum, punto di riferimento dell'archeologia mondiale e patrimonio dell'umanità, è stato a lungo chiuso a causa delle distruzioni e dei saccheggi seguite all'invasione americana.

Il primo fumetto racconta la storia di una bambina che abita in un villaggio ma desidera andare a vivere a Baghdad. Rivelando questo desiderio a sua nonna viene accompagnata in un viaggio tra memoria storica e immaginazione onirica attraverso i resti

³⁰³ Cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice

³⁰⁴ <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/esposizioni-e-convegni/77-ninive-il-palazzo-senza-eguali-di-sennacherib>>, ultima consultazione il 27/03/2021

³⁰⁵ <<https://site.unibo.it/eduu/en>>, ultima consultazione 28/03/2021

³⁰⁶ <<https://www.jmxcomics.it/road-to/>>, ultima consultazione 28/03/2021

³⁰⁷ Cfr. intervista all'archeologo M. Furlano in appendice

babilonesi presenti sul territorio del suo villaggio; in questo cammino i due personaggi si ritrovano sulla strada che conduce alla porta di Ishtar ancora integra e imponente. La ragazzina prende consapevolezza dell'importanza del suo passato, e del fatto che spesso sia stato maltrattato. Una vignetta infatti mostra degli individui di cui non si riconoscono le fattezze intenti a rubare e deturpare le antichità. Non viene esplicitato a quale tipo di saccheggio si stia facendo riferimento, rimane un'immagine allusiva di tutti i momenti bui per il patrimonio culturale iracheno: le massicce esportazioni durante il periodo coloniale, gli scavi di sussistenza, i saccheggi durante l'occupazione americana. Il fumetto risale a prima delle distruzioni e dei saccheggi compiuti dall'ISIS quindi è da escludere che si alludesse anche a quelli, ciononostante la voluta ambiguità della vignetta fa sì che diventi monito universalmente valido per ogni saccheggio o distruzione. La storia si conclude con la ragazzina che crescendo diventa archeologa e in uno scavo, probabilmente al suo villaggio d'origine, ritrova un medaglione con una foto che la ritrae in compagnia di sua nonna, chiaro riferimento all'archeologia come ricerca identitaria³⁰⁸.

Il secondo fumetto racconta invece dei metodi dell'archeologia, la parte che a noi interessa maggiormente riguarda le prime pagine, in cui un vasaio di una civiltà antica facendo una ciotola afferma che dalla terra che è intento a lavorare sono nate le più grandi scoperte dell'umanità. Il legame materico esistente tra la terra e il manufatto, la ciotola, arriva a generare un progresso dell'umanità che senza la materia non può esso stesso essere compreso. L'archeologo recupera questo legame indissolubile tra progresso e materia attraverso un meticoloso lavoro. Il fumetto si conclude con l'archeologo che allestisce una vetrina al museo con i reperti ritrovati. Quest'ultima vignetta è composta come se fosse una fotografia di famiglia, con la ragazzina della precedente storia seduta

³⁰⁸ <https://issuu.com/jackematrix/docs/la_strada_di_baghdad>, ultima consultazione 17/01/2021

a terra, la nonna e l'archeologo in piedi accanto alla vetrina museale con molte altre persone; tale composizione tende nuovamente a suggerire la connessione identitaria tra patrimonio e popolazione³⁰⁹.

Il terzo fumetto ha un'ambientazione molto più precisa: è il 28 febbraio 2015 a Baghdad, l'Iraq Museum inaugura la sua riapertura ufficiale. Un padre accompagna suo figlio a visitarlo e racconta la storia dell'istituzione museale a partire dalla sua fondazione per volontà di Gertrude Belle e Re Feisal I, e delle spedizioni archeologiche straniere che portarono alla luce Ur, Uruk e Ninive. Necessariamente il racconto arriva ai momenti bui che il museo ha trascorso, la metafora utilizzata è quella della luce che si spegne sul museo (fig.). Il ragazzino urla pensando di aver perso suo padre nel buio, ma la luce si riaccende e la speranza espressa innocentemente dal bambino è che non si spenga più³¹⁰. L'allusione immediata è al saccheggio e al lungo periodo di chiusura del museo a seguito dell'invasione americana nel 2003, ma anche in questo caso si stratificano i diversi periodi di chiusura, molto spesso dovuti a conflitti, che si sono succeduti a partire dal 1990. La data di riapertura del museo è significativa poiché a febbraio 2015 l'Iraq era in una situazione tutt'altro che stabile, solo un mese prima l'ISIS aveva distrutto le antiche mura di Ninive³¹¹ e un mese dopo avrebbe distrutto i monumenti a Nimrud³¹².

I disegni di Laura de Stefani e i testi di Mirko Furlanetti intendono comunicare con un pubblico molto giovane e sensibilizzarlo all'importanza che il loro patrimonio culturale ricopre, in quanto espressione di civiltà che prima di loro avevano abitato l'Iraq,

³⁰⁹ <https://issuu.com/jackematrix/docs/la_strada_di_baghdad>, ultima consultazione 27/01/2021

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice

³¹² Il sito di Nimrud venne distrutto nel marzo 2015; cfr. <<https://www.nbcnews.com/storyline/isis-terror/iraqis-mourn-destruction-ancient-city-nimrud-isis-tried-destroy-identity-n694636>>, ultima consultazione 28/01/2021

nonché fonte di ricchezza e diversità culturale. Questa sensibilizzazione ha lo scopo di innescare un circolo virtuoso in cui la popolazione stessa si prenda cura delle antichità presenti sul territorio e si opponga agli scavi di sussistenza che danneggiano gravemente le scoperte archeologiche e l'integrità del patrimonio culturale³¹³.

c. Anche le statue muoiono

La mostra diffusa *Anche le statue muoiono – conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo* si è svolta a Torino dal 9 marzo al 9 settembre del 2018, coinvolgendo quattro istituzioni torinesi, il Museo Egizio, il Centro Ricerche Archeologiche e Scavi, i Musei Reali e la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, e tre sedi espositive. La manifestazione è stata realizzata nel 2018 in quanto anno europeo del patrimonio culturale, per decisione del Consiglio d'Europa, al fine di mettere in evidenza la ricchezza del patrimonio culturale europeo e di evidenziarne il ruolo che ha nel promuovere un sentimento condiviso di identità e la volontà di costruire il futuro dell'Europa³¹⁴. La riflessione da cui la mostra è scaturita partiva, in realtà, dai tragici quanto recenti eventi di distruzione del patrimonio culturale nel Vicino Oriente. I temi sono dunque la distruzione e la perdita e di conseguenza il lato opposto della medaglia: la conservazione e la protezione; temi di grande attualità se si considera il fatto che le rivoluzioni contemporanee abbiano spesso dimostrato l'incapacità di leggere la storia passata come «*risorsa di sviluppo per il futuro*»³¹⁵.

I luoghi adibiti a conservare e a mettere nella suddetta prospettiva i beni culturali sono *in primis* i musei; la riflessione su questi spazi costituisce un tema secondario, ma

³¹³ Cfr. intervista all'archeologo M. Furlanetto in appendice.

³¹⁴ <https://ec.europa.eu/italy/news/20171207_anno_europeo_patrimonio_culturale_it>, ultima consultazione 28/01/2021

³¹⁵ E. Christillin, S. de Martino, E. Pagella, P. Sandretto Re Rebaudengo, *Introduzione*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 7

non meno attuale, della mostra. Le considerazioni riguardanti questo tema non possono non tenere conto della categoria filosofica foucaultiana delle eterotopie, e anche questa mostra è partita da tale concetto. Foucault, infatti, individua come perfetto esempio di eterotopia gli spazi museali. Una eterotopia è un «*contro-spazio*», un luogo assolutamente diverso da tutti gli altri, che esiste per «*neutralizzarli o purificarli*»³¹⁶ ribaltandone i rapporti. Il concetto di eterotopia è diametrico rispetto a quello di utopia: se questa consola, quella inquieta perché confonde i rapporti che siano essi linguistici, logici, geografici o temporali³¹⁷. L'eterotopia ha inoltre la caratteristica di giustapporre diversi spazi o tempi che nella normalità sarebbero incompatibili³¹⁸ rendendole spazi di contestazione: danno vita a «*un'illusione che denuncia tutto il resto della realtà come un'illusione [...] creando realmente un altro spazio reale tanto perfetto, meticoloso e ordinato, quanto il nostro è disordinato, mal organizzato e caotico*»³¹⁹. I musei recano con loro un forte impulso comparativo e dunque danno la possibilità di osservare infinite alterità nelle quali si può ravvisare qualche elemento di identità³²⁰. Proprio per questo valore di custode della memoria e parte attiva nella costituzione di una nuova identità, le immagini del saccheggio del 2003 all'Iraq Museum hanno scatenato reazioni a livello globale e mondiale: «*La cultura materiale saccheggiata dal Museo rappresentava la connessione con il passato, ma anche la chiave identitaria per un futuro incerto*»³²¹. Questo concetto è stato ben espresso dall'artista Hito Steyerl, che in moltissime delle sue

³¹⁶ M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2006, p. 12

³¹⁷ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. E. Panaitescu, Milano, Rizzoli BUR saggi, 1967, pp. 7-8

³¹⁸ M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, 2006, p. 23

³¹⁹ *Ivi*, p. 25

³²⁰ S. Settis, *Resurrezioni*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 16

³²¹ C. Greco, *Il museo e la sua natura*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 21

letture riflette sul ruolo del museo nella società – basti citare *Is the Museum a Battelfield*, in particolare nella sua lettura *Avant Museum* del 2016 al Walker Art Center afferma:

To summarize these ideas about museums, history, and the planetary civil war: history only exist if there is a tomorrow. And conversely, a future only exist if the past is prevented from permanently leaking into the present and if Mimics of all sorts are defeated. Consequently, museums have less to do with the past than with the future: conservation is less about preserving the past than it is about creating the future of public space, the future of art, the future as such³²².

Il Museo è dunque parte attiva della *polis*³²³, ha un ruolo importante e questa riflessione trova riscontro nell'organizzazione stessa della mostra *Anche le statue muoiono*³²⁴ che attraverso le tre sedi espositive crea un dialogo da un lato spaziale con la città e i suoi cittadini e dall'altro temporale tra cultura materiale antica e riflessione artistica contemporanea³²⁵.

A questa tematica allude anche il titolo della mostra che cita il documentario realizzato tra il 1950 e il 1953 dai cineasti Chris Marker e Alain Resnais *Les statues meurent aussi*. Il cortometraggio è in aperta polemica con *Il museo immaginario della scultura mondiale* di André Malraux del 1952³²⁶. Infatti Malraux, in contatto diretto con Benjamin, coglie l'opportunità data dalla riproduzione fotografica che possiede un vero e proprio potere creativo, realizzando con giustapposizioni comparative fantasiose, con cambi di scala e inquadrature di dettagli, una produzione di senso inedita. Malraux trasforma il museo, luogo deputato alla conservazione e alla fruizione dell'arte, in un'entità immaginaria, virtuale attraverso il montaggio che metta in risalto e celebri il

³²² <<https://www.youtube.com/watch?v=42VQ9Juvd98>>, ultima consultazione 27/03/2021

³²³ C. Greco, *Il museo e la sua natura*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018 p. 26

³²⁴ Fondamentale anche la riflessione sulla “morte” delle immagini di Régis Debray; cfr. R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano, 2010

³²⁵ I. Calderoni, *Anche le statue muoiono*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 64

³²⁶ <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/les-statues-meurent-aussi-post-musealizzazione-dellarte-coloniale/>>, ultima consultazione il 29/03/2021

fenomeno universale dello stile³²⁷. L'idea di Marker e Resnais, al contrario dello scrittore francese, si sviluppa attorno a un *continuum* estetico-formale universale che il museo, in particolare si riferiscono al Musée de l'Homme di Parigi, sottrae all'oggetto artistico, separando l'oggetto museale dalla pratica contestuale e dagli eredi della cultura che lo ha prodotto. Mediante un efficace montaggio di immagini e parole, i due autori attuano una politicizzazione dell'arte africana, in quanto messa in opera di divisioni storiche e politiche, passate e presenti. Si assiste anche a un ribaltamento di prospettiva nella scena in cui si vede un artista africano impadronirsi di una macchina fotografica per ricostituire la storicità delle sue battaglie secondo il proprio punto di vista; in questo ribaltamento dello sguardo si mettono in discussione le gerarchie visive e si attua una riflessione sul rapporto che l'arte intrattiene con la storia³²⁸.

Ad ogni modo la centralità della riflessione della mostra, per vicinanza cronologica, si è sviluppata attorno al tema dell'iconoclastia messa in pratica dall'organizzazione terroristica dell'ISIS in Siria e in Iraq³²⁹, di cui si è parlato nel precedente capitolo, infatti, l'ISIS non aveva come obiettivo solo la distruzione del patrimonio culturale di culture "eretiche", ma anche della venerazione stessa che l'occidente ha per tali oggetti materiali. Il concetto stesso di patrimonio culturale non viene condiviso e anzi è interpretato in maniera antitetica nonostante, come si è visto, l'ufficialità delle sanzioni rispetto a pratiche iconoclaste³³⁰. Quindi inevitabilmente la riflessione ha trattato il tema del World Heritage, termine introdotto nel preambolo della

³²⁷ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale, immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, pp.77-79

³²⁸ <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/les-statués-meurent-aussi-post-musealizzazione-dellarte-coloniale/>>, ultima consultazione il 29/03/2021

³²⁹ I. Calderoni, *Anche le statue muoiono*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 64

³³⁰ *Ivi*, p. 67

Convenzione dell’Aja del 1954, e utilizzato in relazione alle politiche e agli strumenti di tutela del patrimonio cultura: il concetto di patrimonio fa riferimento alla sfera della successione, i termini “*culturale dell’intera umanità*” invece indicano la somma materiale dei patrimoni culturali propri dei diversi Paesi e delle differenti comunità; questo al fine di includere il patrimonio culturale nella sua interezza, ma viene lasciato ai singoli Stati il compito di definire quale sia il proprio patrimonio³³¹. Questi concetti sono stati al centro di numerosi dibattiti, *in primis* bisogna citare le polemiche di natura ideologica sulla nozione di *propriety* e di patrimonio. Successivamente è stato messo in discussione il carattere universalistico del concetto, carattere esplicito nelle Convenzioni Aja 1954 e Parigi 1972, basato sull’idea che il patrimonio non appartenga a un unico popolo o a un’unica cultura, bensì che sia interesse di tutta l’umanità vada protetto in quanto tale³³². A questa prospettiva si opponeva un carattere protezionistico, il cui fondamento teorico pertiene un’idea di nazionalismo culturale. Negli anni ’60 con il fenomeno della decolonizzazione, infatti, il carattere universalistico era in contrasto con la volontà delle ex-colonie di recuperare i beni esportati durante il periodo coloniale, pertanto era necessaria una visione nazionale-etnica per quegli strumenti giuridici relativi al recupero dei beni illecitamente esportati, quali Convenzione UNESCO del 1970³³³.

L’arte contemporanea si è impegnata attivamente nella riflessione su questi temi, e ancor più si è dimostrata strumento utilissimo per la rievocazione di una Memoria Storica laddove le sanzioni e gli strumenti giuridici non hanno impedito saccheggi e distruzioni. Molti artisti hanno evocato il carattere testimoniale dei reperti, i quali sono

³³¹ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2017, pp. 25-32

³³² I. Calderoni, *Anche le statue muoiono*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 65

³³³ L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2017, pp. 25-32

diventati «*materia espressiva per un nuovo livello di elaborazione artistica*»³³⁴; altri hanno ricostruito intorno agli oggetti le trame narrative e i diversi contesti vissuti dallo stesso reperto³³⁵, similmente -almeno come processo ideativo- al secondo episodio di *Road to Baghdad*; altri hanno voluto puntare l'attenzione sul carattere conflittuale che spesso nel passato³³⁶ ha caratterizzato l'archeologia come pratica aggressiva di appropriazione materiale e simbolica³³⁷. Infine alcuni artisti hanno riflettuto sull'aspetto politico e identitario della pratica archeologica e di musealizzazione, questi siti si offrono come produttori di conoscenza, ciononostante spesso sono legati a retaggi coloniali o si trovano al centro di conflitti politici ed economici, come ha evidenziato Hito Steyerl in *Is the museum a Battlefield?*³³⁸.

Entrando nel merito dell'esposizione, si è voluto giustapporre nelle tre sedi espositive -il Museo Egizio, la sede della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e i Musei Reali- reperti storici e opere di artisti contemporanei internazionali, con una presenza piuttosto cospicua di artisti del Vicino Oriente³³⁹. Questo accostamento intende generare un dialogo atemporale e mettere in luce la fragilità del patrimonio culturale, riflettere sui fenomeni di iconoclastia antichi e contemporanei e sensibilizzare il pubblico sulla

³³⁴ I. Calderoni, *Anche le statue muoiono*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 64

³³⁵ I. Calderoni, *Anche le statue muoiono*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 6

³³⁶ Il prof. Lippolis ha sottolineato come questa visione dell'archeologia sia ormai superata. Ciononostante ritiene importante tenere conto della percezione degli artisti del Vicino Oriente, poiché se la pratica archeologica contemporanea è ancora sentita come invasiva, probabilmente è necessaria un'azione divulgativa più capillare e un sempre maggiore coinvolgimento della popolazione locale; cfr. intervista al Prof. C. Lippolis in appendice.

³³⁷ I. Calderoni, *Anche le statue muoiono*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 68

³³⁸ <<https://kow-berlin.com/artists/hito-steyerl/is-the-museum-a-battlefield-2013>>, ultima consultazione 17/01/2021

³³⁹ E. Christillin, S. de Martino, E. Pagella, P. Sandretto Re Rebaudengo, *Introduzione*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p.7

necessità delle leggi che proteggano tale patrimonio poiché «*le rovine possono offrire un incentivo efficace alla rinascita, un ritorno all'energia creativa delle origini*»³⁴⁰.

La riflessione portata avanti dagli artisti contemporanei chiamati a partecipare, come si è detto, si articola su più livelli. Molte opere si pongono come vero e proprio monito, un richiamo all'attenzione dei fruitori al fine di mostrare come i progressi nella normativa vigente a livello internazionale siano spesso difficilmente applicabili rendendo i conflitti un elemento di grande rischio per il patrimonio culturale. Un esempio particolarmente calzante e di forte impatto visivo è l'installazione di Kader Attia³⁴¹ *Arab Spring*, che consiste in sedici vetrine museali danneggiate dal gesto dello stesso artista che vi ha scagliato pietre e mattoni. Il titolo rimanda agli episodi di saccheggio avvenuti dalle rivolte popolari durante la primavera araba che hanno condotto a una spoliatura culturale e identitaria lasciando dietro di sé uno spettacolo desolante. Anche le immagini di frammenti retroilluminate delle opere esposte *Untitled (Scared)* e *Untitled (Violence)* alludono a una furia distruttiva che rende impossibile ricomporre il puzzle lasciando una sensazione di disordine e impotenza³⁴².

³⁴⁰ A. Petruccioli, *John Brinckerhoff Jackson, A proposito dei paesaggi. Dodici saggi brevi*, ICAR, Bari, 2006, p. 50

³⁴¹ Kader Attia (1970, Francia) è cresciuto tra Parigi e Algeri, vivendo due diverse culture. Ciò ha favorito l'approccio interculturale e interdisciplinare della ricerca dell'artista. Per molti anni, ha esplorato le prospettive che le società hanno sulla loro storia, specialmente per quanto riguarda le esperienze di privazione e soppressione, violenza e perdita, e come questo influenza l'evoluzione delle nazioni e degli individui e il modo in cui ognuno è collegato alla memoria collettiva. La sua ricerca socio-culturale lo ha portato a teorizzare la nozione di Riparazione, strettamente legata alla perdita e alle ferite, al recupero e alla riappropriazione. Un altro importante tema nel lavoro dell'artista concerne la decolonizzazione non solo dei popoli ma anche delle conoscenze, degli atteggiamenti e delle pratiche. Spinto dall'urgenza delle riparazioni sociali e culturali, mira a riunire ciò che è stato distrutto. Il lavoro di Kader Attia è stato esposto in importanti mostre collettive e biennali come la 57a Biennale di Venezia e DOCUMENTA(13) a Kassel; cfr. <<http://kaderattia.de/biography/>>, ultima consultazione 28/01/2021

³⁴² R. Aureli, *Scheda Kader Attia*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 102

Anche i video di Jananne Al-Ani³⁴³, *Shadow Sites I* e *Shadow Sites II*, che mostrano riprese aeree del sud della Giordania, si pongono come monito. Fondamentale per lo sviluppo del progetto è stata la ricerca d'archivio al Smithsonian Institution a Washington e presso l'Arab Image Foundation di Beirut: questa ricerca ha condotto l'artista alle fotografie realizzate da Edward Steichen al seguito delle truppe americane durante la prima Guerra Mondiale e alle immagini delle esplorazioni dell'archeologo Ernst Herzfeld. Il primo video è una ripresa a volo d'uccello realizzata con una 16 mm, come fosse un'esplorazione aerea; il girato è stato realizzato in orari prossimi all'alba o al tramonto affinché le ombre lunghe permettessero di cogliere dei dettagli altrimenti invisibili. Il secondo video consiste invece in un montaggio di fotografie con improvvisi zoom su alcuni particolari. L'idea sottesa ai due video è quella di replicare le differenti modalità di osservazione durante la sorveglianza e l'attacco; per questo anche le tracce sonore sono differenti: nel primo video si sente il fruscio del vento distintamente, nel secondo questo suono si mescola a bombardamenti, rumori industriali e comunicazioni radio³⁴⁴. L'elemento sonoro è di grande importanza anche nell'opera video *Petrified* di Ali Cherri³⁴⁵, è proprio grazie ad una voce che si comprende l'allusione al tema della distruzione, infatti ad un certo punto lo schermo diventa nero, si sente un forte fragore seguito da una voce che dice di sentire riecheggiare il rumore di antiche pale in quello prodotto dai martelli che su di esse si abbattono³⁴⁶.

³⁴³ Nata nel 1966, unica artista di origine irachena in esposizione.

³⁴⁴ R. Aureli, *Scheda Jananne Al-Ani*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 84

³⁴⁵ Ali Cherri è un videoartista e artista visivo con base tra Beirut e Parigi. Il suo lavoro è stato esposto in diverse mostre internazionali, tra cui, le più recenti, Anarchéologie Centre Pompidou - Parigi (2017) e Lyon Biennial (2017); cfr. <<https://www.alicherri.com/biography>>, ultima consultazione 29/03/2021

³⁴⁶ R. Aureli, *Scheda Al Cherri*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 88

Infine anche la complessa ed eterogenea installazione di Lamia Joreige³⁴⁷ che ripercorre la storia del Mathaf-Babir, il Museo Nazionale a Beirut, trasformato in caserma nel conflitto con Israele sembra voler sensibilizzare lo spettatore alla sorte che spetta ai beni culturali durante i conflitti armati. L'installazione *Under-writing Beirut-Mathaf* si compone di una lista di oggetti conservati ancora oggi al Museo; un libro inaccessibile chiuso in una teca che rappresenta le informazioni sui beni culturali trafugati o distrutti durante la guerra – crimini per i quali nel 1991 il Parlamento libanese ha concesso un'amnistia; dieci fotogrammi del cortile del museo come se fosse visto attraverso un visore notturno; una serigrafia intitolata *Museum crossing*; una scultura in cemento creata digitalmente che replica le dimensioni esatte del foro realizzato da un cecchino distruggendo il mosaico parietale del Buon Pastore con lo scopo di spiare l'area, la scultura è strettamente connessa al video *180 Degree Garden View* che simula il punto di vista del cecchino come in un videogioco *first person shooting*³⁴⁸.

Un'altra forma di sensibilizzazione da parte degli artisti esposti si concentra sulla memoria materiale che si perde irrimediabilmente con la distruzione o la decontestualizzazione dei beni culturali creando opere che siano materializzazioni di un'assenza. L'esempio più esplicito è l'opera *Material Speculation: ISIS* realizzata nel 2015 da Moreshin Allahyari³⁴⁹. Il progetto è stato realizzato a seguito di lunghe ricerche

³⁴⁷ Nata a Beirut nel 1972, Lamia Joreige è un'artista visiva e film-maker. Usa documenti d'archivio ed elementi di fiction per riflettere sulla narrazione della storia -in quanto memoria collettiva- in relazione alle storie individuali. Nella sua pratica, radicata nell'esperienza del suo paese, esplora le possibilità di rappresentare le guerre libanesi e le loro conseguenze. Il suo lavoro esplora le registrazioni e le tracce del tempo nonché i suoi effetti sulle soggettività. Le sue opere sono state esposte in molte mostre internazionali; in Italia sono state presentate al MAXXI e alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo; cfr. <<https://lamiajoreige.com/about/>>, ultima consultazione 29/03/2021

³⁴⁸ R. Aureli, *Scheda Lamia Jorge*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 104-105

³⁴⁹ Moreshin Allahyari è un'artista e scrittrice attivista. È nata nel 1985 in Iran e si è trasferita negli Stati Uniti nel 2007. Il suo lavoro si concentra sulle contraddizioni politiche, sociali e culturali della vita quotidiana. Utilizza le tecnologie contemporanee come mezzi poetici per documentare le vite personali e collettive e le lotte del XXI secolo. L'artista ha partecipato a numerose mostre, festival e workshop in tutto

e la consultazione di numerosi esperti, infatti si tratta della ricostruzione di alcuni manufatti distrutti dall'ISIS nel febbraio 2015 a Mosul, come testimoniato da un video divenuto rapidamente virale. I reperti sono stati ricostruiti in plastica attraverso un software di modellazione e una stampante 3D; sono stati immaginati come capsule della memoria, al loro interno l'artista ha collocato una chiavetta USB con le fotografie dei reperti, le consultazioni con gli esperti e il video della loro distruzione; insieme a tutto questo materiale vi è un manuale di istruzioni per recuperare la chiavetta USB senza distruggere la capsula-reperto. Le opere vogliono infatti essere uno strumento di documentazione e di resistenza all'oblio; certamente l'artista cercava una sorta di cura per il trauma della distruzione, ma il video della distruzione incluso nella documentazione le rende anche un monito, fantasmi di oggetti un tempo vissuti³⁵⁰.

Un altro artista che si è avvalso della possibilità tecnica data da una stampa tridimensionale è Walid Raad³⁵¹. *Scratching on things I could disavow - Preface to the third edition* consiste in una serie di fotografie di reperti parzialmente sovrapposti ad altri in un'improbabile metamorfosi. L'opera è in stretta relazione con il progetto del Louvre Abu Dhabi poiché commissionata nel 2013 dal Louvre stesso, i reperti fotografati sono tutti beni culturali di arte islamica destinati a essere trasferiti nella succursale araba del Museo. Durante il viaggio verso una nuova sede avviene però l'inevitabile metamorfosi: gli oggetti si trasformano concettualmente ancor prima che fisicamente, senza il proprio contesto di riferimento diversi oggetti si fondono insieme, e in una versione successiva dell'opera, *Preface to the Third Edition - Acknowledgements*, queste chimere si

il mondo, tra gli altri al Whitney Museum di New York e al Centre Pompidou, a Parigi; cfr. <<http://www.morehshin.com/artist-information/>>, ultima consultazione 29/03/2021

³⁵⁰ R. Aureli, *Scheda Moreshin Allahyari*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 86

³⁵¹ Nato nel 1967 a Chbanieh in Libano; cfr. <<https://www.walidraad.com/>>, ultima consultazione 29/03/2021

materializzano attraverso la stampa tridimensionale. I fondamenti filosofici del pensiero dell'artista si possono ritrovare nel filosofo libanese Jalal Toufic che come abbiamo detto teorizza il ritiro della tradizione a seguito di un disastro smisurato; Raad vede il disastro smisurato nella decontestualizzazione della cultura materiale, anche nei contesti espositivi più autorevoli, e dalla dispersione che questa subisce a causa delle situazioni di conflitto causando profondi impoverimenti dell'eredità culturale del popolo che avrebbe dovuto esserne custode³⁵².

Mark Manders³⁵³ arricchisce la riflessione sulla distruzione del patrimonio culturale attraverso la sua opera *Unfired Clay Torso*, statua in bronzo dipinto a imitare l'argilla cruda. Se sulla parte frontale l'opera sembra un reperto appena ritrovato degli archeologi con fratture non ancora restaurate, ai lati la lavorazione del bronzo imita l'argilla non ancora modellata; avvicinando così concettualmente il distrutto al non finito, le parti mancanti non essendo più in atto diventano potenza, il reperto suggerisce ma spetta all'immaginazione e all'intuizione completare l'opera; spetta allo spettatore ricostruirne la storia e proteggere gli indizi e le tracce materiali che ne rimangono³⁵⁴. La prospettiva indicata da Simon Wachsmuth³⁵⁵ attraverso l'opera *The Battle of Alexander* è forse meno ottimista, infatti la replica del mosaico pompeiano rappresentante la

³⁵² R. Aureli, *Scheda Walid Raad*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 96-97

³⁵³ Nato nel 1968 a Volkel; attualmente vive e lavora a Ronse in Belgio. Ha partecipato nel 2013 alla 55esima Biennale di Venezia; cfr. <<http://www.markmanders.org/biography/>>, ultima consultazione 29/03/2021

³⁵⁴ R. Aureli, *Scheda Mark Manders*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 106

³⁵⁵ Nato ad Amburgo nel 1964, la sua arte riflette sul ruolo dei documenti e dei monumenti nelle pratiche sociali contemporanee. I monumenti e i documenti vengono intesi dall'artista come vettori materiali di conservazione in grado di riportare al presente le cose passate di realtà irrimediabilmente perdute. La memoria è alimentata dalle idee attuali e contemporanee del passato - dalle immagini e dai rituali sviluppati intorno ad essi e dai luoghi in cui essi si materializzano. L'artista è interessato a queste materializzazioni della memoria: si occupa di (ri)costruzioni culturali della storia e si interroga sul rapporto tra tracce materiali, rappresentazioni museologiche e forme del loro impiego attuale; cfr. <<https://www.belvedere.at/en/simon-wachsmuth-0>>, ultima consultazione 29/03/2021

battaglia di Alessandro è composta di magneti pensati per essere facilmente spostati, ma lo spostamento porterebbe alla creazione di una nuova immagine. Nella visione di Wachsmuth la storia è una lavagna che può essere scritta cancellata e riscritta; peraltro la sua seconda opera esposta *Signatures* suggerisce anche una violenza nella riscrittura della storia, l'opera consiste in fotografie di firme di nomi occidentali incise nel sito archeologico dell'antica Persepoli; se è vero che firmare è un gesto di appropriazione, le fotografie denunciano il desiderio di possesso dello spazio e la rivendicazione illegittima di un diritto allo sfruttamento di ciò che in quello spazio era conservato attraverso una modificazione della materia stessa che costituisce il patrimonio culturale³⁵⁶.

Sulla stessa linea si colloca l'unica opera di arte contemporanea esposta nella sede dei Musei Reali di Torino, *Mashatta Fassade* di Mariana Castillo Deball³⁵⁷: la riproduzione a grandezza reale del motivo decorativo del palazzo Mashatta (fatto costruire dal califfo omayyade al-Walid nel 744 d. C., smantellata nel 1903 per essere esposta al Kaiser-Friedrich-Museum, spostata negli anni '30 al Pergamonmuseum)³⁵⁸ su un supporto tessile, accompagnata da una componente audio che ricostruisce la storia dei contesti di esposizione, delle trame simboliche e politiche, dei significati estetici del manufatto. Vengono rintracciate le diverse trame narrative che compongono «*la biografia delle cose*», restituendo all'ascoltatore un contesto permeato da distruzione, violenza imperialista, propaganda e conoscenza³⁵⁹.

³⁵⁶ R. Aureli, *Scheda Simon Wachsmuth*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 108

³⁵⁷ Classe 1975, nata a Mexico City; attualmente vive e lavora a Berlino; cfr. <<https://www.kunstakademie-muenster.de/personen/personen-a-z/c/castillo-deball-mariana-prof/>>, ultima consultazione 29/03/2021

³⁵⁸ R. Aureli, *Scheda Mariana Castillo Deball*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 150

³⁵⁹ I. Calderoni, *Anche le statue muoiono*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p.67

L'opera di un fotografo nostrano, Mimmo Jodice³⁶⁰, esposta nella sede del Museo Egizio, sposta il focus sulla relazione tra fruitore e oggetti artistici o archeologici: si tratta di *Anamnesi*, un allestimento di undici stampe selezionate dalla serie *Mediterraneo* realizzata tra il 1986 e il 1995. In questa serie Jodice è voluto risalire alle origini della nostra cultura realizzando anche scatti di beni culturali ormai irrimediabilmente perduti, come il sito archeologico di Palmira. I soggetti sono statue delle culture antiche che hanno popolato il Mediterraneo, l'inquadratura è ravvicinata e mosso per dar loro dinamicità e un'espressione particolarmente umana con cui è possibile stabilire una relazione empatica. La particolarità è l'allestimento, infatti le stampe sono disposte seguendo l'allineamento degli sguardi dei diversi soggetti con quello dello spettatore, azzerando così la distanza temporale e ponendoli in dialogo; Jodice aveva già utilizzato questo espediente al Museo Capodimonte nel 2008 allineando gli sguardi dei soggetti di alcune sue fotografie degli anni '70 con quelli dei dipinti dei grandi maestri conservati al museo, e ripropose il medesimo metodo espositivo al Louvre per la mostra *Les yeux du Louvre* nel 2011³⁶¹.

Infine sono esposte due artiste che lavorano sul ricreare antichi manufatti ma spostando l'attenzione sulla connivenza di alcune istituzioni del mondo dell'arte con azioni illecite. In realtà il lavoro di Iman Issa³⁶² presenta molteplici livelli interpretativi: con i suoi *Heritage studies* realizza sculture minimali che richiamano semplificazioni formali di antichi manufatti della cultura araba. Il rimando è esplicitato dalle didascalie

³⁶⁰ Mimmo Jodice (1934, Napoli) è uno dei grandi nomi della fotografia italiana; cfr. <<https://www.mimmojodice.it/>>, ultima consultazione 29/03/2021

³⁶¹ R. Aureli, *Scheda Mimmo Jodice*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 90-91

³⁶² Iman Issa è nata nel 1979 e ha origini egiziane. È un'artista e professoressa all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Ha recentemente realizzatp mostre personali e collettive al Hamburger Bahnhof di Berlino, al MoMA di New York, e al Museo Solomon R. Guggenheim; cfr. <<http://imanissa.com/bio>>, ultima consultazione 29/03/2021

che si riferiscono al manufatto originale, ciononostante le didascalie presentano riferimenti museali ambigui, si citano musei inesistenti o nomi incompleti: in questo modo l'autorità museale viene messa in discussione, non ci si può affidare al prestigio dell'istituzione, bisogna scegliere se credere a ciò che si vede o a ciò che si legge oppure accettare l'esistenza dell'incongruenza³⁶³. La critica alle istituzioni museali è ancora più esplicita nella serie *Surrogate Objects for the Metropolitan* di Liz Glynn³⁶⁴ che ricostruisce con rifiuti e materiali organici il Tesoro di Morgantina, acquistato dal MET poco tempo dopo il ritrovamento da un mercante successivamente condannato per traffico illecito di arte antica. Il Tesoro è stato restituito all'Italia tra il 2006 e il 2010 a seguito di una lunga e faticosa attività diplomatica. Centrale in quest'opera è il tema della perdita, dell'appropriazione culturale e della copia quale surrogato che mantiene la memoria caricandosi però di nuovi significati e inevitabilmente perdendone altri³⁶⁵.

In questa chiave di critica a certe collezioni museali viene letta anche la seconda opera di Ali Cherri, *Fragments II*. Si tratta di un'installazione di piccoli reperti archeologici provenienti da tutto il mondo. Questi oggetti sono posizionati senza targhe o didascalie, senza un ordine apparente, completamente decontestualizzati su un tavolo a led che illumina di una luce fredda e asettica i reperti, privandoli della loro stessa ombra e della loro storia. I reperti sono stati acquistati dallo stesso artista nel corso di un anno, frequentando case d'asta; le riflessioni dell'artista vertono sul tema della dispersione dei

³⁶³ R. Aureli, *Scheda Iman Issa*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 92-93

³⁶⁴ Liz Glynn è nata nel 1981 a Boston. Con la sua arte crea sculture, installazioni di grandi dimensioni o performances riferendosi a narrazioni storiche ed epiche, artefatti culturali e architettura monumentale al fine di esplorare la potenzialità di cambiamento del presente. Il suo lavoro scava nel passato per contemplare il presente e modellare futuri possibili. La pratica artistica di Glynn è una forma di filosofia materialista: attiva gli oggetti attraverso la performance, cambia i materiali per tracciare i cambiamenti degli oggetti stessi nel valore culturale presente, e incarna l'ascesa e la caduta degli imperi attraverso cicli di azioni e produzioni di nuovi oggetti; cfr. <<http://lizglynn.work/about/>>, ultima consultazione 29/03/2021

³⁶⁵ R. Aureli, *Scheda Liz Glynn*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 94-95

reperiti che genera profitti e della connivenza del mercato dell'arte con pratiche più o meno legali³⁶⁶.

Questi artisti attraverso le loro opere hanno lo scopo di sensibilizzare il pubblico rispetto a quanto accade, per arrivare dove il diritto internazionale deve cedere il passo; fanno da mediatori tra un patrimonio morente e il pubblico recependo l'invito di Settis:

È vero, *Anche le statue muoiono*, e però mai del tutto. Se lo vogliamo, possono risorgere per parlarci ancora, per dirci qualcosa di sé e di noi. Ribaltando di segno lo spettacolo della distruzione, possono offrirci, grazie all'archeologa, un'efficace medicina della memoria³⁶⁷.

³⁶⁶ R. Aureli, *Scheda Ali Cherri*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 88

³⁶⁷ S. Settis, *Resurrezioni*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 18

Sezione B: Arte contemporanea ed eredità culturale irachena

3.3. Arte rifugiata nei paesi occupanti

In questa sezione si è deciso di approfondire la pratica artistica contemporanea di due artisti internazionali di origine irachena, Michael Rakowitz e Hanaa Malallah, per studiare il ruolo che ha avuto la violenza sul patrimonio culturale iracheno nella loro poetica. Per quanto le opere rispondano a estetiche diversissime, quasi antitetiche, molte caratteristiche accomunano i due artisti. *In primis* bisogna evidenziare il fatto che operino entrambi in Stati impegnati in prima linea nell'occupazione dell'Iraq del 2003: Rakowitz lavora principalmente negli Stati Uniti e Malallah dal 2006 nel Regno Unito; questo fattore risulterà estremamente rilevante nell'approccio di entrambi gli artisti. Secondariamente sia Rakowitz che Malallah possono considerarsi "attivisti" in quanto l'impegno politico e sociale è trasversale alla loro produzione artistica, sebbene in Malallah avvenga secondo modalità più intimistiche. Infine entrambi hanno come *focus* la devastazione culturale dovuta al susseguirsi di guerre e violenze.

3.4. Michael Rakowitz

Michael Rakowitz è un artista americano di origine ebraico-irachena da parte di madre, che da sempre lavora su questa sua eredità culturale³⁶⁸. Nato a Great Neck nello stato di New York nel 1973, da sempre appassionato disegnatore iniziò la formazione artistica al Purchase College negli anni novanta; a partire dal 1997 frequentò il Public Art Program del MIT di Cambridge dimostrando un grande interesse alle possibili interazioni tra scultura, ritualità collettiva e spazio urbano. Fin dalle sue opere degli anni novanta infatti il suo lavoro rimane fortemente legato all'impegno sociale, un esempio

³⁶⁸ C. Christov-Bakargiev, *Premesse*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, p. 11

particolarmente famoso e pertinente è il progetto *paraSITE*. Si tratta di un progetto che consiste nella creazione di rifugi gonfiabili che consentirebbero ai senza tetto di non patire il freddo. I rifugi sono stati realmente utilizzati da quindici senzatepato a Boston e Cambridge nell'inverno tra il 1997 e il 1998. L'azione nell'intenzione dell'artista non deve essere intesa come una soluzione a migliorare le condizioni dei senzatepato quanto agire sulla percezione che si ha di tali condizioni, alterare la visione quotidiana di tali rifugi per dare nuova visibilità a tale problematica sociale³⁶⁹. Riprendendo artisti come James Wines³⁷⁰, guarda oltre lo spazio museale per prolungare l'esperienza artistica generativa di riflessioni critiche nella vita quotidiana, progettando lavori che non siano più *site-specific* ma mutevoli e adattabile a situazioni diverse, capaci di superare ostacoli e obblighi in un continuo e perpetuo sviluppo³⁷¹. Proprio per questa sensibilità nel sociale oggi è considerato dai maggiori critici un "attivista":

Viviamo in un mondo caratterizzato da [...] il divario un piccolo numero di persone ricchissime e una quantità crescente di poveri miserabili che vivono su un pianeta sempre più sporco ed ecologicamente malato [...]; un mondo afflitto da guerre, necropolitica e migrazioni forzate, dal continuo impoverimento del patrimonio culturale materiale e immateriale e dalla perdita di tante tradizioni artigianali. [...] tanti, come te, si sono uniti alle forze dell'arte, schierandosi in favore di un'arte attivista, con l'obiettivo concreto di migliorare una situazione, di ottenere un risultato in termini di cambiamento sociale³⁷².

A seguito dell'attacco americano all'Iraq l'impegno sociale dell'artista si rivolge al recupero della propria eredità culturale attraverso azioni di natura partecipativa e relazionale: nel 2004 con RETURN ricostruisce l'attività di import-export di suo nonno,

³⁶⁹ M. Pollack, *New York Debut for Inflatable Shelters for the Homeless*, The New York Times, New York, 27/12/1999, p. B3

³⁷⁰ James Wines, classe 1932, è un artista e architetto americano impegnato nel design ambientale. Wines è fondatore e presidente di SITE, un'organizzazione di architettura e arti ambientali con sede a New York City, fondata nel 1970. Questo studio multidisciplinare si concentra sulla progettazione di edifici e di spazi pubblici attraverso opere d'arte ambientale, progetti paesaggistici, ecc. Il suo lavoro di progettazione si concentra sulle questioni *green* e sull'integrazione degli edifici con il loro contesto architettonico e sociale.

³⁷¹ C. Buckley, J. Menick, A. Nevarez, M. Rakowitz, V. Tevere, *Public space, Public dissent*, Janus, Bruxelles, primavera 2004, pp. 75-76

³⁷² C. Christov-Bakargiev, *Una lettera sulle intenzioni, le persone, i progetti e le cose incantate*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, p. 25

la Davidson & Co., agendo nuove relazioni con il territorio iracheno in anni particolarmente critici³⁷³. Il locale era connotato in modo da porsi come spazio espositivo e venne utilizzato dai membri della diaspora irachena per consentire loro di inviare gratuitamente pacchi in Iraq dalla galleria, un atto di grande generosità dal momento che inviare una piccola busta a Baghdad costava 48 dollari. Inoltre per la prima volta in venticinque anni è stato possibile esporre articoli, in particolare datteri dell'azienda di Baghdad Al Farez Co., con la dicitura «*Prodotto in Iraq*», insieme a questi sono stati esposti i documenti degli accordi con l'azienda irachena e della lunghissima e complicata trafila burocratica a testimonianza di quanto fosse difficile fare affari con l'Iraq. I datteri furono consegnati a dicembre ed erano destinati agli iracheni in esilio come disse l'artista visibilmente emozionato in conferenza stampa³⁷⁴. Secondo le parole dell'artista si trattava di un ponte tra un mittente dislocato e un ricevente occupato, il flusso delle merci diveniva simbolo di due forme di esilio. Questo progetto presenta una grande attenzione alla complessità relazionale e identitaria più che a una prospettiva politica o economica. Se alcuni artisti avevano utilizzato lo spazio espositivo come escamotage per eludere i sistemi economici quali i dazi doganali, si veda l'opera *Trade Bartering* di Jens Haarning, l'import-export iracheno di Rakowitz continua la sua attività all'esterno della galleria d'arte, in una metamorfosi da performance partecipativa a vita quotidiana³⁷⁵.

Altre opere dell'artista fanno proseguire il percorso artistico di Michael Rakowitz nella direzione di riscoperta della propria eredità culturale materna, sempre con un

³⁷³ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 145

³⁷⁴ B. Boucher, *Babylon without borders*, Art in America, n. 4, New York, aprile 2007, pp. 125-127

³⁷⁵ P. Eely, *Michael Rakowitz: an import-export business, posters, shelters for the homeless and the smell of buns*, Frieze, n. 99, Londra, maggio 2006, p. 150

impegno attivista nella sensibilizzazione del pubblico agli eventi che maggiormente hanno minato la sicurezza del patrimonio culturale che era parte costitutiva di tale eredità.

a. *The invisible enemy should not exist*

L'opera manifesto di questa linea di ricerca artistica è sicuramente *The invisible enemy should not exist*. Si tratta di un'opera *in fieri* attualmente costituita da 15000 oggetti ricostruzione di altrettanti reperti archeologici saccheggiati dal Museo nazionale iracheno di Bagdad nel 2003. L'opera nel suo complesso vuole infatti porsi come ermetica narrazione di quanto avvenuto all'Iraq Museum all'indomani dell'invasione statunitense dell'aprile 2003, in particolare del saccheggio e dei protagonisti di tali eventi³⁷⁶. Il fulcro del progetto è una serie continua di sculture che rappresentano un tentativo di ricostruire i manufatti archeologici saccheggiati.

Le ricostruzioni sono state realizzate seguendo un metodo di studio rigoroso che ha permesso di riprodurre gli oggetti mantenendo le stesse dimensioni e proporzioni, ciò è stato possibile grazie alla collaborazione dell'artista con un gruppo di assistenti e alla pedissequa consultazione dei dati presenti nei database dell'Oriental Institute dell'Università di Chicago e del sito web dell'Interpol, nei quali gli artefatti sono schedati con informazioni tecniche, archeologiche, storiche e corredate da fotografie. Uno degli elementi caratterizzanti nell'opera è la matericità: le ricostruzioni sono state realizzate con carte di prodotti alimentari iracheni, fogli di giornale e lattine di sciroppo di dattero; la materia è lasciata scoperta, visibile allo spettatore e conferisce un colore inevitabilmente pop alle ricostruzioni. Questo aspetto mette in contrasto i momenti di visibilità culturale irachena presenti negli Stati Uniti con i reperti archeologici che invece

³⁷⁶ <<http://www.michaelrakowitz.com/the-invisible-enemy-should-not-exist>>, ultima consultazione 31/03/2021

sono rimasti invisibili fino al momento in cui sono realmente spariti³⁷⁷. Gli oggetti sono creati da un team di assistenti utilizzando il database dell'Oriental Institute dell'Università di Chicago, così come le informazioni pubblicate sul sito web dell'Interpol. Questo progetto è un impegno continuo per recuperare gli oltre 7.000 oggetti ancora mancanti.

L'artista stesso parla di questi oggetti come di «*apparizioni spettrali a buon mercato*»³⁷⁸. Infatti come si è detto la *mimesis* degli oggetti è accurata, ma mantiene elementi dissonanti rispetto ai reperti originali in particolare nella materia e nel colore. Tale distanza è volta a sottolineare che non si tratta di una sostituzione dei beni culturali ricostruiti e dunque a porre l'enfasi sulla sensazione di sparizione e assenza, anche attraverso la mancanza di precisione nella fattura. L'artista utilizza una materia che ha perso la sua funzionalità originaria per ricostruire un archivio visivo di beni culturali la cui funzione persiste nonostante la loro distruzione. Viene così ricostruito un archivio visivo di ciò che è andato distrutto o è stato smarrito, per riconnettere la storia del Medioriente a quella dell'intera umanità³⁷⁹. Il suo approccio iconofilo riflette il profondo rispetto per la vita delle immagini e desidera metterne in luce le trasformazioni materiali e simboliche subite senza accettare il ruolo designato per queste dalle istituzioni museali. Le strategie adottate hanno la funzione di risvegliare nell'osservatore la consapevolezza storica e la coscienza della violenza simbolica³⁸⁰ che pertiene gli oggetti estetici. È stato sottolineato come questi manufatti possano essere considerati iper-icone, categoria estetica introdotta da W. J. T. Mitchell nello scritto *What do the Pictures Want? The Lives*

³⁷⁷ <<http://www.michaelrakowitz.com/the-invisible-enemy-should-not-exist>>, ultima consultazione 31/03/2021

³⁷⁸ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 106

³⁷⁹ *Ivi*, p. 108

³⁸⁰ L'espressione «*violenza simbolica*» si riferisce alla trasformazione, nella percezione del visitatore, dei nuovi significati assegnati a un oggetto a seguito del suo trasferimento in un contesto che neutralizza alcuni o tutti i suoi significati precedenti. Succede ad esempio con la musealizzazione delle icone religiose.

*and Loves of images*³⁸¹, in quanto non solo inducono alla riflessione ma esse stesse riflettono su ciò che sono e che rappresentano: immagini che desiderano essere coscienti di sé stesse, che comprendano il significato di essere un'immagine³⁸².

Dal 2011 *The invisible enemy should not exist* è divenuta un omaggio commosso all'ex direttore dell'Iraq Museum, George Youkhanna che dedicò gran parte dei suoi ultimi anni alla ricerca dei beni culturali depredati dal museo, nonché all'archeologa irachena Selma Al-Radi, e al Dott. Sam Paley dell'Archeological Institute of America³⁸³. Il titolo deriva dal nome della via Processionale dell'antica Babilonia, Aj ibur shapu – il nemico invisibile non dovrebbe esistere³⁸⁴.

La museologia è parte integrante dell'estetica di Rakowitz, infatti in questo caso la strategia espositiva non prende a esempio le vetrine con i reperti tipiche dei musei archeologici, bensì rievocano i tavoli di fortuna allestiti dalle istituzioni per collocarvi i reperti ritrovati a seguito del saccheggio, fotografarli e catalogarli; sul tavolo vi sono dei cartellini esplicativi simili ma diversi da quelli museali in quanto forniscono indicazioni legate al loro saccheggio³⁸⁵. Inoltre l'opera viene allestita in ogni luogo in maniera diversa con l'ausilio di personale specializzato in archeologia mediorientale. Al Castello di Rivoli l'allestimento è stato concordato con l'archeologa Roberta Menegazzo secondo un criterio prettamente estetico. Infatti, pur essendoci l'artista a partecipare attivamente all'allestimento, Rakowitz in persona richiede l'ausilio di archeologi per allestire gli

³⁸¹ W. J. T. Mitchell, *What do the Pictures Want? The Lives and Loves of images*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, p. 408

³⁸² N. Setari, *Why the Invisible Enemy should not exist*, in Michael Rakowitz. *Projets récents sur Bagdad et Montreal*, catalogo per SBC Galerie d'Art Contemporain, J. Gagnon, 2009, pp. 18-19

³⁸³ <<http://www.michaelrakowitz.com/the-invisible-enemy-should-not-exist>>, ultima consultazione 31/03/2021

³⁸⁴ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 108

³⁸⁵ I. Blazwick, *Michael Rakowitz: Un'intervista transatlantica*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 45

oggetti su di un tavolo che rievochi la via processionale di Babilonia. Secondo l'archeologa Roberta Menegazzo questo rituale di allestimento è cominciato quando a una delle prime esposizioni dell'opera a Chicago, Donny George Youkhanna aveva spostato gli oggetti per metterli nell'ordine corretto secondo il punto di vista di un archeologo. Dunque anche come omaggio all'ex-direttore dell'Iraq Museum l'artista, molto sensibile alle istanze filologiche, ha voluto instaurare un rapporto costante dell'opera con la comunità di archeologica.

Questo gesto è rilevante anche perché un oggetto archeologico ha sempre un valore relazionale e dunque assume un significato diverso a seconda di chi lo guarda. La manipolazione fisica dell'oggetto da parte dell'archeologo, ha il valore di dare una nuova interpretazione, un nuovo punto di vista dell'oggetto, e dunque una nuova vitalità. Nel caso dell'allestimento al Castello di Rivoli si è scelto di utilizzare un criterio più artistico per non appesantire l'opera, già complessa e con un potente messaggio di sensibilizzazione sulla fragilità del patrimonio culturale, di ulteriori stratificazioni di significato. Un criterio archeologico in senso stretto è stato tuttavia utilizzato per l'allestimento di un primo nucleo di oggetti che cronologicamente erano stati realizzati prima degli altri e anche stilisticamente risultavano diversi in quanto realizzati unicamente con carta di giornale³⁸⁶. Sulla falsariga di quest'opera seriale Rakowitz ha realizzato anche *May the obdurate foe not be in good health* prendendo in esame i manufatti siriani mancanti o considerati a rischio a seguito della guerra civile che dal 2011 affligge il Paese³⁸⁷.

³⁸⁶ Cfr. intervista all'Archeologa Roberta Menegazzo

³⁸⁷ <<http://www.michaelrakowitz.com/may-the-obdurate-foe-not-be-in-good-health>>, ultima consultazione 31/03/2021

May the arrogant not prevail appartiene alla serie *The invisible enemy should not exist*, infatti stilisticamente si ritrovano i medesimi elementi, ma affronta la fragilità del patrimonio culturale in una situazione diversa, quella coloniale. Infatti l'opera consiste in una ricostruzione in scala ridotta della Porta di Ishtar che fu costruita nel 575 a.C. circa da Nabucodonosor come elemento centrale dell'antica Babilonia, attualmente al Pergamum Museum. Attraverso questo magnifico arco di piastrelle blu correva la Via Processionale, lungo la quale passava la celebrazione del nuovo anno, portando le statue degli dei da e verso il Tempio Akitu. Come si è detto il nome della via processionale *Aj ibur shapu*, che significa «*il nemico invisibile non deve esistere*», è stato anche tradotto come «*che l'arrogante non prevalga*». Dal 1899-1912, la Porta fu scavata da un archeologo tedesco, Robert Koldewey trasportato a Berlino, dove fu interamente ricostruita nel Museo Pergamon. I mattoni mancanti sono stati ricostruiti e inclusi tra le reliquie autentiche, per ricreare la grandezza dell'originale³⁸⁸.

Come si è detto nel precedente capitolo nel 2009 l'Iraq avanzò richiesta di restituzione di tale bene culturale senza successo a causa delle leggi in vigore al momento dell'esportazione (1927). Rakowitz facendo tesoro dello scandalo che suscitò questa vicenda diplomatica, l'anno successivo propose alla Haus der Kulturen der Welt di Berlino un ingresso monumentale alla mostra *On Rage*. La riflessione non riguarda solo la questione coloniale in rapporto all'esportazione e appropriazione culturale, ma intende riflettere anche sul senso stesso della riproduzione. Infatti se da un lato a seguito della spedizione archeologica di Koldewey i frammenti delle piastrelle colorate rinvenute erano state riallestite a Berlino completando l'opera attraverso la ricostruzione delle parti mancanti per restituire la magnificenza del monumento; dall'altro negli anni cinquanta il

³⁸⁸ <<http://www.michaelrakowitz.com/may-the-arrogant-not-prevail>>, ultima consultazione 31/03/2021

governo iracheno aveva commissionato una ricostruzione per rimpiazzare il manufatto originale³⁸⁹. *May the Arrogant Not Prevail* porta su quella che l'artista definisce «*la scena del crimine*»³⁹⁰ di Berlino una copia di una copia che bussi finalmente alla porta dell'originale. La vena polemica si fa anche poetica, citando le soluzioni di fortuna della ricostruzione irachena, realizzata in gesso e intonaco. Nell'opera le travi strutturali e i pannelli di compensato sono esposti a vista, i materiali di scarto con cui è realizzata la decorazione la rendono volutamente grottesca: l'imitazione è fatta con serietà ma calcando sull'inevitabile imperfezione, «*come un bambino che ha visto un fantasma e riproduce quello spavento con un lenzuolo*»³⁹¹. Nonostante questa stessa gerarchia di immagini riflesse in specchi deformanti l'apparizione della Porta si para davanti allo spettatore, con la speranza che l'evocazione delle immagini che animano il monumento infestino la memoria e la sensibilità del fruitore³⁹².

Alla stessa serie appartiene anche la *Room N, Northwest Palace of Nimrud*, ricostruzione a grandezza reale delle decorazioni della stanza N del Palazzo Assiro a Nord-Ovest di Nimrud - attuale Mosul, iniziata nel 2017 e attualmente in corso. Anche in questo caso il *focus* rimane sulla relazione tra patrimonio culturale e violenza nei conflitti armati, infatti la stanza è stata distrutta nel 2015 a seguito di una rappresaglia dell'ISIS. La stanza era utilizzata per accogliere gli ospiti e allestire banchetti, ricostruendola l'artista ha voluto simbolicamente ricreare uno spazio di accoglienza e ospitalità per coloro che si sono trovati costretti a fuggire da quelle zone costantemente sotto assedio. In questo progetto la tecnica cambia leggermente: l'artista continua a utilizzare materiali

³⁸⁹ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 110

³⁹⁰ <<http://www.michaelrakowitz.com/may-the-arrogant-not-prevail>>, ultima consultazione 31/03/2021

³⁹¹ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 110

³⁹² <<http://www.michaelrakowitz.com/may-the-arrogant-not-prevail>>, ultima consultazione 31/03/2021

di scarto, in questo caso provenienti dalla zona Nord dell'Iraq, quali giornali arabi, imballaggi alimentari, etichette del museo, ecc.; ma in questo caso li intaglia e modella a tessere come fosse un vero mosaico; inoltre segue rigorosamente gli schemi cromatici delle decorazioni originali. Infine la stratificazione diversi valori simbolici nella stessa opera si colora di un nuovo impegno, denunciando attraverso il massivo utilizzo di imballaggi di prodotti derivati dai datteri la problematica condizione del settore produttivo dei datteri iracheno³⁹³.

Un'ultima opera riconducibile alla serie *The invisible enemy should not exist* è *Lamassu* realizzato su commissione nel 2018 in seguito alla vincita di Rakowitz del Fourth Plinth di Londra. La scultura è una replica della statua monumentale, raffigurante un grande toro alato dalla testa umana, posta a sorveglianza della Porta di Nergal nel XIII sec. a.C. fino a quando nel 2015 venne distrutto dall'ISIS. È quindi una delle apparizioni, come le chiama l'artista, uno spettro di qualcosa che non vive più, ma che rimane nel mondo ad ammonire i passanti di Trafalgar Square. A differenza della coppia di *Lamassu* esposti al British Museum, l'opera di Rakowitz presenta le ali alzate, in questo modo continua a svolgere il suo dovere di guardiano del passato e del presente dell'Iraq. Il rovescio presenta un'iscrizione cuneiforme che si traduce in: «*Sennacherib, re del mondo, re dell'Assiria, fece costruire di nuovo il muro di Ninive e lo innalzò come una montagna*»³⁹⁴. L'opera è posta sul quarto plinto di Trafalgar Square, misura circa 4,3 metri in lunghezza è costituita da circa 10.500 barattoli di sciroppo di datteri iracheni³⁹⁵. Come tutti i progetti dell'artista il ciclo dei materiali, la loro provenienza e la loro aura, è

³⁹³ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 114

³⁹⁴ <<http://www.michaelrakowitz.com/the-invisible-enemy-should-not-exist-lamassu-of-nineveh>>, ultima consultazione 31/03/2021

³⁹⁵ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 113

importante: il recupero dei barattoli di sciroppo di datteri rende presenti i disastri umani, culturali, economici ed ecologici causati dalle guerre in Iraq e dal loro impatto. La parabola della vendita dei datteri diventa metafora dell'inevitabile declino di un territorio segnato dai conflitti. Infatti i datteri iracheni erano considerati i migliori del mondo e costituivano la seconda esportazione del paese dopo il petrolio. Alla fine degli anni '70, l'industria irachena dei datteri contava oltre 30 milioni di palme da dattero nel paese. Alla fine della guerra in Iraq del 2003, ne erano rimasti solo 3 milioni. Per aggirare l'embargo delle Nazioni Unite del 1990 e raggiungere un mercato occidentale, i produttori iracheni furono costretti ad aggirare il problema demandando a paesi terzi alcune fasi del processo produttivo: lo sciroppo di datteri veniva spedito in Siria per essere confezionato in barattoli non contrassegnati. I barattoli erano successivamente etichettati in Libano, dove ricevevano un'etichetta che li identificava come prodotto libanese, solo allora potevano raggiungere i mercati occidentali. Oggi gli effetti delle sanzioni si ravvisano nel fatto che solo una marca di sciroppo di datteri identifica apertamente l'Iraq come paese d'origine, anche a causa degli esorbitanti oneri di sicurezza imposti dalle agenzie governative statunitensi sulle importazioni che indicano l'origine irachena³⁹⁶.

A quest'opera l'artista ne ha associata un'altra, si tratta di un libro di cucina con copertina rigida con inchiostro infuso di sciroppo di datteri intitolato *A House With A Date Palm Will Never Starve*. Questo libro contiene una prefazione scritta da Claudia Roden, un testo di Ella Shohat, e molte ricette tradizionali e innovative di quarantuno *chef* e scrittori di cucina, concentrandosi sui molti usi dello sciroppo di datteri, ingrediente centrale della cucina irachena. La connessione con *Lamassu* deriva proprio dall'uso di

³⁹⁶ <<http://www.michaelrakowitz.com/the-invisible-enemy-should-not-exist-lamassu-of-nineveh>>, ultima consultazione 31/03/2021

questo ingrediente le cui confezioni sono la materia prima con la quale è stata realizzata l'opera. Come è stato sottolineato i barattoli di sciroppo di datteri sono oggetti carichi di significato storico e svolgono nella poetica dell'artista un ruolo trasversale all'interno delle sue opere. Mentre il *Lamassu* sedeva sul Quarto Plinto, Rakowitz invitò gli chef di tutto il mondo a contribuire con ricette a base di sciroppo di datteri. Molti cuochi hanno accolto positivamente l'invito, come Yotam Ottolenghi, Alice Waters, Claudia Roden, Reem Kassis, Prue Leith, Jason Hammel, Nuno Mendes, Thomasina Miers, Giorgio Locatelli e Marcus Samuelsson, condividendo ricette di piatti dolci e salati con lo sciroppo di datteri al fine di creare attraverso un processo partecipativo questo libro-opera. L'obiettivo artistico che Rakowitz si pone consiste nell'estendere lo spazio della statua del *Lamassu*, oltre il Quarto Plinto, nelle librerie e nei piatti delle case di tutti: desidera essere un modo per gustare la scultura³⁹⁷. L'opera esposta nello spazio pubblico dunque entra nell'intimità dello spazio privato delle abitazioni e ancor più intimamente viene ingerita. La speranza di Rakowitz è quella di creare un circolo virtuoso attraverso la metamorfosi della statua in libro di ricette, delle ricette in piatti apprezzati, dei piatti in un maggiore consumo di sciroppo di datteri; e infine un apprezzamento più ampio per lo sciroppo di datteri in una spinta a ripiantare le palme da datteri scomparse³⁹⁸.

Il titolo del libro di cucina è ripreso da un detto profetico: «*A House With A Date Palm Will Never Starve*». La prima interpretazione di tale detto fa riferimento proprio al dattero, frutto particolarmente nutriente della palma, albero onnipresente nel paesaggio mesopotamico. In realtà il detto intende prendere in considerazione tutte le caratteristiche

³⁹⁷ <<http://www.michaelrakowitz.com/a-house-with-a-date-palm-will-never-starve>>, ultima consultazione 31/03/2021

³⁹⁸ M. Rakowitz, *A House With A Date Palm Will Never Starve*, Luglio 19, 2018; cfr. <<http://www.michaelrakowitz.com/a-house-with-a-date-palm-will-never-starve>>, ultima consultazione 31/03/2021

della pianta: i datteri, l'ombra che le grandi foglie assicurano, le foglie secche utilizzate per i mobili intrecciati e il legno che può essere un utile materiale costruttivo. Tutti questi elementi sostengono la vita e la sensazione di casa. Inoltre non può non essere notata l'allusione sottesa al binomio casa-palma rispetto all'associazione patria-Mesopotamia. Non bisogna infatti dimenticare che quest'opera si inserisce in un percorso artistico che ha le sue radici nel progetto *RETURN*. Non a caso in Iraq molti elementi culturali e tradizionali fanno riferimento a tale pianta e ai benefici che genera, ad esempio è tradizione che i genitori mettano un dattero sulla bocca del bambino appena nato, in questo modo il suo primo assaggio di vita sarà dolce, è un presagio di buone cose a venire; il dattero si carica del valore simbolico e magico di annunciare o quantomeno dare la speranza di un futuro più dolce. Come dice la chef Alice Waters: «*I datteri hanno un valore simbolico. Hanno un qualche aspetto magico; dal gusto così dolce e pieno, possono crescere in ambienti molto aridi*»³⁹⁹.

b. The Ballad of Special Ops Cody

Se la serie *The invisible enemy should not exist* intendeva rievocare visivamente il patrimonio culturale iracheno andato perduto o ingiustamente esportato, e *A House With A Date Palm Will Never Starve* intendeva riportare il senso del patrimonio all'interno di una cornice di eredità culturale fatta anche di tradizioni e di sapori, anche queste in pericolo a causa delle sanzioni imposte all'Iraq durante e a seguito dei conflitti, *The Ballad of Special Ops Cody* invece ricostruisce la narrazione, attraverso un video, dei rapporti tra forze militari occupanti e patrimonio culturale a rischio. L'opera riprende un

³⁹⁹ Plinth Ltd, *A House With A Date Palm Will Never Starve: Cooking With Date Syrup*; cfr. <[169](https://plinth.uk.com/blogs/magazine/a-house-with-a-date-palm-will-never-starve-cooking-with-date-syrup#:~:text=As%20the%20Mesopotamian%20proverb%20goes,%20%E2%80%98A%20house%20with,to%20expand%20the%20house%20as%20the%20family%20grows.>, ultima consultazione 31/03/2021</p></div><div data-bbox=)

fatto di cronaca della guerra del 2003: nel 2005 un gruppo di insorti iracheni pubblicò *online* una fotografia di un soldato americano di nome John Adam, secondo quanto riportato dagli insorti era stato catturato come merce di scambio. Infatti il gruppo minacciò di ucciderlo se gli non avessero liberato i prigionieri iracheni. I militari statunitensi allarmati dall'*ultimatum* cercarono inutilmente di identificare John Adam tra i loro ranghi. Successivamente si scoprì che questo soldato era in realtà *Special Ops Cody*, una bambola che rappresentava un soldato della fanteria statunitense realizzata nei minimi dettagli. Fu Liam Cusack, portavoce della Dragon Model USA che produceva questi giocattoli, a denunciare la somiglianza tra John Adams e il loro modello di Special Ops Cody. Questi giocattoli erano in vendita esclusivamente nelle basi militari statunitensi in Kuwait e in Iraq e spesso venivano spediti negli Stati Uniti ai figli dei soldati attivi, come se fossero un surrogato dei loro padri schierati all'estero. L'idea di surrogato è particolarmente prolifica nella creatività di Rakowitz che si ispirò a questo avvenimento per realizzare un video in stop-motion⁴⁰⁰. L'ambientazione è la sala dedicata all'arte assira all'Oriental Institute dell'Università di Chicago, che ha un rapporto con il National Museum dell'Iraq fin dagli anni '30⁴⁰¹. Il modellino del soldato americano attraverso la voce del sergente Gin McGill-Prather, soccorritore militare dell'Army National Guard, interagisce con le antiche statue votive provenienti dall'aera mesopotamica durante le imprese coloniali occidentali. Nell'animazione, Special Ops Cody utilizza la sua attrezzatura militare per arrampicarsi ed entrare nelle vetrine dell'Istituto, trovandosi faccia a faccia con le statue votive sente l'esigenza di scusarsi sentendosi responsabile per i crimini commessi dagli Stati Uniti contro la popolazione

⁴⁰⁰ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, pp. 138-141

⁴⁰¹ <<http://www.michaelrakowitz.com/the-ballad-of-special-ops-cody>>, ultima consultazione 31/03/2021

irachena. In questo monologo che da confronto con l'altro-la statue- diviene sempre più intimo, il soldato si trova a confrontare la vita degli uomini a quella dei suoi silenziosi interlocutori: entrambi creati, venduti e infine saccheggianti, entrambi da considerarsi alla stregua di prodotti. Il doppio livello narrativo che si crea genera molteplici parallelismi e possibili interpretazioni: da un lato vi è una bambola che parla ad una specie di altre bambole antiche, dall'altro un uomo che cerca di ritrovare un dialogo con le proprie radici, in quanto quelle statue divengono simbolo del retaggio culturale comune dell'umanità. Infatti le statuette votive, con le mani giunte in preghiera, venivano lasciate dai fedeli e servivano come surrogati per coloro che visitavano i templi delle loro divinità. Anche se Cody nel video offre alle statue la liberazione, esortandole a lasciare le loro vetrine aperte e tornare alle loro case, le statue rimangono, pietrificate e spaventate, incapaci di tornare nel contesto attuale⁴⁰². Il video è stato realizzato nel 2017 su commissione del Museum of Contemporary Art di Chicago, la direzione della fotografia e del montaggio è stata affidata a Robert Chase Heishman⁴⁰³.

Michael Rakowitz fa della sensibilizzazione rispetto al pericolo in cui incorrono i beni culturali in dinamiche violente il tema prioritario delle sue opere più recenti allargando i suoi orizzonti oltre le vicende irachene. Ad esempio realizza, per dOCUMENTA(13), nel 2012, l'opera *What dust will rise?*⁴⁰⁴ che consiste nella ricostruzione del patrimonio librario conservato presso il Fridericianum di Kassel perduto in seguito al bombardamento del 1941 della British Royal Air Force; i libri ricostruiti sono stati scolpiti dall'artista -con l'aiuto di intagliatori afgani e italiani- nel travertino

⁴⁰² C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 138

⁴⁰³ <<http://www.michaelrakowitz.com/the-ballad-of-special-ops-cody>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴⁰⁴ Il titolo deriva da un proverbio afgano «Che polvere salirà da un uomo a cavallo»; cfr. E. Scharrer, A. Viliani, *Michael Rakowitz*, in C. Christov-Bakargiev, *dOCUMENTA(13), The Guidebook*, Kassel e Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, p. 110

estratto dalla valle di Bamiyan, la stessa che ospitava i Buddha distrutti dalle forze talebane⁴⁰⁵. Ancora nel 2019 Rakowitz stratifica in un'unica opera molteplici livelli di interpretazione ed elementi provenienti da tradizioni culturali distanti in *Imperfect binding. A Homage to Francesco Federico Cerruti*. Si tratta di un oggetto ispirato alla storia del filantropo torinese che fondò la Legatorie Industriale Torinese, un libro di preghiere *mincha* costituito di frammenti di libri di preghiere degli ebrei iracheni emigrati e riparato grazie a un'attenta operazione di rilegatura⁴⁰⁶.

c. L'arte culinaria irachena come strumento di sensibilizzazione

Nonostante la poliedricità dell'artista, sicuramente l'ambito prediletto per riflettere sul patrimonio culturale tangibile e intangibile è la *performance* culinaria, a partire da *Habuz* in Giordania nel 1997⁴⁰⁷. Questo espediente è stato utilizzato anche per sensibilizzare i più giovani rispetto alla condizione in cui verte l'eredità culturale irachena.

Nel 2003 l'opera *Enemy Kitchen* utilizza il cibo in opposizione attiva alla guerra; infatti dopo l'11 settembre 2001 e gli atti di ritorsione diretti contro moschee e attività musulmane, molti come gesto di solidarietà si misero in coda al ristorante afgano Khyber Pass a New York. La lunga coda catturò l'attenzione dell'artista che ideò una performance culinaria con l'aiuto della madre irachena ebrea. Insieme compilarono un libro di ricette di Baghdad da insegnare a diversi pubblici, compresi gli studenti delle scuole medie e superiori. Il progetto venne presentato per la prima volta al More Art, un'organizzazione artistica pubblica, dove Rakowitz coinvolse giovani adolescenti, alcuni dei quali avevano

⁴⁰⁵ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 126

⁴⁰⁶ M. Vecellio, *Legami che uniscono*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 69-71

⁴⁰⁷ C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, p. 146

dei familiari nell'esercito americano di stanza in Iraq⁴⁰⁸. Le attività collettive di preparazione e poi consumazione del cibo avevano l'obiettivo di parlare della situazione di conflitti e instabilità politica dell'Iraq e delle tradizioni, della cultura materiale e immateriale irachena in modo da tenerla viva, ovvero di creare una nuova narrazione rispetto a ciò che dell'Iraq generalmente si conosceva. Infatti negli Stati Uniti la cultura irachena era virtualmente invisibile, al di là delle notizie quotidiane di giornali e telegiornali. Il dibattito non è mancato: uno studente entrando chiese perché bisognasse cucinare «*cibo disgustoso di iracheni che fanno saltare in aria i nostri soldati ogni giorno e hanno buttato giù le Torri Gemelle*», la risposta di un altro studente non tardò ad arrivare, questo sottolineò che iracheni non significa talebani e da questa considerazione scaturirono altre riflessioni e opinioni. Dopo otto settimane di apprendimento del cibo iracheno, gli studenti dell'Hudson Guild Community Center proposero di integrare le ricette che avevano imparato con le proprie tradizioni culinarie⁴⁰⁹. Nel corso degli anni *Enemy Kitchen* è stato ospitato in molte altre istituzioni artistiche, come ad esempio il National Vietnam Veterans Art Museum nel Memorial Day nel 2009, fino a quando nel 2012 è divenuto un furgone di street food a Chicago. Lo staff di *Enemy Kitchen* è composto da rifugiati iracheni in qualità di *chefs* e veterani americani della guerra in Iraq come *sous-chefs*, ribaltando così i rapporti di potere tra occupante e occupato. Sul furgone era appesa la bandiera di Chicago ma con i colori della bandiera irachena fondendo così le culture del Medio Oriente e del Medio Occidente americano. Inoltre *Enemy Kitchen* è stato il primo ristorante iracheno della città a dichiararsi pubblicamente come tale, la

⁴⁰⁸ E. Shohat, *Il fantasma culinario: viaggio agrodolce attraverso l'Iraq*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, Silvana Editoriale, Torino, 2019, p. 52

⁴⁰⁹ <<http://www.michaelrakowitz.com/enemy-kitchen>>, ultima consultazione 31/03/2021

maggior parte dei ristoranti iracheni a Chicago si definiscono mediorientali o mediterranei per proteggersi dagli attacchi sciovinisti.

Anche *Spoils*, opera realizzata nel 2011 verso la fine del conflitto iraqo-americano, unisce il disastro materiale causato dalla guerra in Iraq con il piacere della cucina e del cibo negli Stati Uniti⁴¹⁰. *Spoils* è un intervento culinario realizzato al Park Avenue e presentato da Creative Time nel settembre 2011. L'artista ha collaborato direttamente con lo chef Kevin Lasko presentando una ricetta a base di carne di cervo su sciroppo di datteri iracheni e tahina servita su piatti saccheggiate dai palazzi di Saddam Hussein. Tra le stoviglie saccheggiate dai palazzi di Saddam, dopo che questi furono distrutti dalle forze della coalizione, vi erano anche rari pezzi di porcellana Wedgwood appartenuti al re re Faisal II ibn Ghazi e a loro volta trafugati a seguito della sua esecuzione nel 1958⁴¹¹. I piatti sono stati acquistati da Rakowitz su eBay da due diverse fonti, da un soldato americano in servizio nell'unità che catturò Saddam Hussein⁴¹² e da un rifugiato iracheno in Michigan. Con questi acquisti Rakowitz ha fatto emergere la rete di individui che ruota attorno agli oggetti a rischio e alle esportazioni illecite. Prima del completamento del progetto il Dipartimento di Stato americano e la missione irachena presso le Nazioni Unite hanno inviato un ammonimento di *Cease and Desist* richiedendo la consegna delle targhe irachene all'ufficio del Procuratore degli Stati Uniti in quanto beni acquisiti illegalmente. Le stoviglie vennero consegnate, un US Marshal della Asset Forfeiture Unit le ispezionò negli uffici di Creative Time. L'artista realizzò un video per testimoniarne la consegna e il rimpatrio nella Repubblica dell'Iraq come da richiesta del

⁴¹⁰ E. Shohat, *Il fantasma culinario: viaggio agrodolce attraverso l'Iraq*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 53-54

⁴¹¹ N. Razian, *Una storia in particelle*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 86-87

⁴¹² I Brigata, IV Divisione di Fanteria, cfr. <<http://www.michaelrakowitz.com/spoils>>, ultima consultazione 31/03/2021

primo ministro iracheno Nouri al-Maliki e da ordine del presidente degli Stati Uniti Barack Obama a seguito del loro incontro diplomatico a Washington, l'11 dicembre 2011 per finalizzare i piani di ritiro americano dall'Iraq. Così le notizie sulla conclusione del progetto artistico hanno accompagnato i resoconti sulla fine della guerra in Iraq da parte di varie testate giornalistiche, tra cui il New York Times che parla del progetto *Spoils* sulla prima pagina del 15 dicembre 2011.

Le opere di Rakowitz, secondo le stesse parole dell'artista non sono progetti di restauro o di ricostruzione, bensì di riappropriazione. Sono fantasmi degli originali atti a ossessionare e tormentare⁴¹³, e non si limitano ad essere oggetti di una cultura materiale, ma instaurano una dialettica tra materialità e immaterialità del patrimonio, sottolineando l'immane componente relazionale le cui dinamiche producono il suddetto patrimonio culturale così come la sua distruzione⁴¹⁴. Eppure in tutti i suoi progetti la nostalgia non è solo ossessione di un passato sconosciuto, perché l'elemento emozionale investe le opere di una cauta speranza e del desiderio, talvolta malinconico, di un futuro diverso⁴¹⁵.

3.5. Hanaah Malallah

Hanaa Malallah è nata nel 1958 a Baghdad dove ha studiato pittura e grafica, laureandosi con una tesi sull'ordine logico-matematico nei disegni mesopotamici e poi conseguendo un dottorato in filosofia della pittura. Nel 2006 lasciò l'Iraq per una residenza d'artisti a Parigi all'Istituto du Monde Arabe, successivamente vinse delle borse

⁴¹³ I. Blazwick, *Michael Rakowitz: Un'intervista transatlantica*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, p. 37

⁴¹⁴ C. Christov-Bakargiev, *Una lettera sulle intenzioni, le persone, i progetti e le cose incantate*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019 p. 28

⁴¹⁵ E. Shohat, *Il fantasma culinario: viaggio agrodolce attraverso l'Iraq*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, p. 60

di studio e si trasferì a Londra dove tutt'ora opera e insegna presso la Royal University for Woman in Bahrain. Ad oggi è un'artista acclamata a livello internazionale che vanta importanti esposizioni in tutto il Medioriente e in Europa. L'interesse della critica per quest'artista riguarda le tre caratteristiche principali che pervadono l'intera produzione di Malallah: in primis la sua tecnica materiale che l'artista stessa ha definito "tecnica delle rovine", secondariamente la sua ricerca spirituale e filosofica incentrata sulla distinzione fra ciò che è e ciò che non è, infine le sue tematiche militanti atte a sensibilizzare il pubblico rispetto alla violenza che si compie e si è compiuta ogni giorno in Iraq⁴¹⁶.

In merito a quest'ultima questione Malallah afferma che ogni sua opera è necessariamente politica, in particolare nella tecnica di bruciare la materia, ciononostante aspira a porre domande filosofiche e universali che non siano legate a luoghi o eventi specifici. Sicuramente alcune opere sono più connotate politicamente anche per il modo in cui vengono esposte. Un'esibizione esplicitamente attivista fu *A Montage of Invasion* a The Mosaic Rooms con gli artisti attivisti Kennardphillips del 2012⁴¹⁷. Questo collettivo è nato da una collaborazione tra Peter Kennard e Cat Phillipps, e lavora dal 2002 per produrre arte in risposta all'invasione dell'Iraq, e per affrontare il tema della distruzione bellica e della percezione della guerra in tutto il mondo. Le loro opere intendono essere uno strumento critico che si congiunge ai movimenti internazionali per il cambiamento sociale e politico e ne è parte integrante. Le opere si pongono come protesta visiva e gli artisti desiderano che queste vengano utilizzate dagli attivisti grazie alla possibilità di download gratuito delle immagini con eventualmente un contributo volontario

⁴¹⁶ H. Malallah, *Hanaa Malallah*, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5, Struktur Edition, Londra, 2018, p. 230

⁴¹⁷ C. Topping, *A Montage of Invasion*, 25/05/2012; cfr.

<<https://eng.majalla.com/2012/05/article55232249/a-montage-of-invasion>>, ultima consultazione 31/03/2021

all'International Solidarity Movement⁴¹⁸. Questo collettivo aveva già esposto con Malallah nel 2008 in Germania⁴¹⁹, questa collaborazione duratura inevitabilmente connota anche il lavoro dell'artista iracheno⁴²⁰, le cui opere esposte seppur ermetiche rappresentano già una forte e ironica presa di posizione, basti pensare alle scarpe da tennis cucite sulla bandiera americana in *US Heritage Flag* (2012) che richiama l'episodio di quando il giornalista iracheno Muntadhar al-Zaidi lanciò le sue scarpe addosso al presidente statunitense in carica, George Bush, nel 2008; in un'opera fotografica dello stesso anno le medesime scarpe sono chiamate con l'acronimo *I.W.M.D.* ad indicare «Iraq's Weapon's of Mass Destruction» ironizzando sul fatto che non fu trovata alcuna arma di distruzione di massa, ma quelle scarpe lanciate divennero in qualche modo simbolo della resistenza⁴²¹.

Più recentemente anche altre opere hanno avuto un carattere marcatamente attivista, in particolare nel 2019 Malallah ha realizzato l'installazione murale *She/He Has No Picture* che commemora le vittime del bombardamento del Public Shelter Nr. 25 nel quartiere Al Amiriyah di Baghdad avvenuto il 13 febbraio 1991. Senza preavviso, due aerei americani F-117 hanno sparato ciascuno un missile "intelligente" a guida laser, incenerendo istantaneamente oltre 400 persone. Poco dopo, fu pubblicato un piccolo opuscolo che elencava i nomi delle vittime. 100 di questi erano accompagnati da un ritratto fotografico. Le altre avevano semplicemente un avviso stampato accanto ai loro

⁴¹⁸ <<https://www.kennardphillipps.com/about/>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴¹⁹ C. Topping, *A Montage of Invasion*, 25/05/2012; cfr.

<<https://eng.majalla.com/2012/05/article55232249/a-montage-of-invasion>>, ultima consultazione 02/03/2021

⁴²⁰ DOLPH Projects (a cura di), *DOLPH Projects Interview, London, 2016*, in H. Malallah, *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, 2018, p. 200

⁴²¹ C. Davies, *Iraqi artist inspired by George W Bush shoe thrower*, 24/04/2012; cfr.

<<https://edition.cnn.com/2012/04/20/world/meast/iraq-artist-george-bush-shoe-thrower/index.html#:~:text=%22U.S.A%20Heritage%20Flag%22%20by%20Hanaa%20Malallah%20%E2%80%94%20Images,%22Shoes%20are%20our%20way%20of%20resistance,%22%20said%20Malallah>>, ultima consultazione 31/03/2021

nomi che recitava «Lei/Lui non ha foto». L'artista visitò il rifugio in rovina due o tre mesi dopo l'evento, con queste parole ricorda la sua visita:

Era buio, solo debolmente illuminato dal buco fatto dai missili nel soffitto. Un odore tossico di fumo e corpi carbonizzati permeava l'aria. Resti umani fusi nel tessuto stesso dell'interno dall'intenso calore delle esplosioni e un inquietante panorama di bruciature sulle pareti e sul soffitto avevano creato uno spettacolo visivo orribile ma ipnotizzante. Le famiglie avevano appeso fotografie dei loro cari e sistemato alcune candele, creando santuari improvvisati di ricordo e dolore. La gente pregava, altri piangevano. Alcuni, come noi, erano semplicemente ammutoliti per lo shock e l'incredulità⁴²².

Nel corso degli anni e con l'avvento di internet molte informazioni sono state ritrovate e sono aumentati i contenuti correlati a questo tragico avvenimento: oltre all'opuscolo, a nomi e foto delle vittime anche il rifugio ora può essere visitato in realtà virtuale su YouTube⁴²³. Rivedere quel luogo ha stimolato l'artista a utilizzare la perfezionata tecnica delle rovine per ricostruire il volto delle vittime. In questa tecnica che approfondiremo successivamente il processo creativo inizia con un atto di distruzione, il bruciare la tela per poi incollarne i brandelli a ricostruire una forma, un volto seguendo uno sforzo etico e riparatore al fine di dare nuova visibilità alle 408 vittime civili e di sensibilizzare il mondo rispetto a una tragedia che al di fuori dell'Iraq è quasi scomparsa dalla memoria. L'opera si compone di cinque elementi: ritratti in bassorilievo, placche in ottone specchianti, numeri, ritratti ricostruiti digitalmente e un muro commemorativo.

Centrale in questo progetto è il concetto di identità: il volto è il luogo dell'identità, quello delle vittime, degli spettatori e di coloro che sono rimasti senza non avendo testimonianza fotografica della loro esistenza. Delle 408 vittime del 13 febbraio 1991 solo cento persone hanno avuto la loro foto riprodotta nell'opuscolo stampato poco tempo dopo

⁴²² C. Paula, *She/He Has No Picture – Conversation with the artist Hanaa Malallah*, Londra, luglio 2019; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/shehehasnopictur.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴²³ AP Archive (a cura di), *IRAQ: FILE: SHELTER BOMBING*; cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=YIiH9OuH6gI>>, ultima consultazione 31/03/2021

l'incidente, queste foto sono state riprodotte nei ritratti in bassorilievo assumendo l'illusione di una tridimensionalità. Le 308 vittime senza volto sono state astratte in un numero in quanto la loro stessa morte è stata ricordata come arida statistica. L'immagine mancante è stata sostituita da una piccola, semplice tela in formato ritratto che rappresenta gli equivalenti numerici secondo un codice numerologico inventato dall'artista. Infatti la riflessione sui codici numerici e sulla crittografia, a partire dai primi segni mesopotamici, passando per il sistema Abjad dove a ogni lettera dell'alfabeto arabo è assegnato un valore numerico, fino ai codici d'archivio utilizzati nelle pratiche museali, sono stati a lungo cruciali nella ricerca artistica di Malallah. Invece, per le vittime a cui non è stato possibile attribuire un volto, l'artista ha provato a restituirgliene uno virtuale codificando e alimentando le informazioni disponibili in un programma informatico. Questi avatar disincarnati sono stati concepiti per realizzare una presenza online, ridare un'identità che non potendo essere reale sarà virtuale. Inoltre tra i ritratti in bassorilievo sono state installate le sei piastre di ottone lucidissimo in grado di riflettere i volti degli spettatori. Sulla superficie delle lastre è presente un'incisione laser della frase scritta in arabo «*Lei/Lui non ha immagine*». La tecnica del laser fa riferimento alla tecnologia utilizzata per lanciare le bombe fatali e causare la morte dei civili accorsi a cercare riparo nel rifugio. La superficie specchiante che mostra allo spettatore un'immagine di sé stesso desidera generare un atto di sostituzione visiva, si pone come appello etico alla comune condizione di umanità e vulnerabilità⁴²⁴.

Infine l'opera è corredata di una riproduzione su larga scala dell'elenco completo dei nomi delle vittime. La lista è riprodotta sul muro dello spazio espositivo che ospita

⁴²⁴ C. Paula, *She/He Has No Picture – Conversation with the artist Hanaa Malallah*, Londra, luglio 2019; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/shehehasnopictur.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

l'installazione di volta in volta. Pertanto crea solo uno spazio memoriale temporaneo, fugace, effimero e ciononostante fondamentale per la riflessione e il lutto in quanto i monumenti memoriali, in qualità di siti pubblici per l'impegno estetico, hanno una profonda rilevanza sociale e politica⁴²⁵. In questo senso si riscontra in quest'opera la categoria estetica di monumentalità antimonumentale, teorizzata dal filosofo Pinotti, in cui un corpo che cessa di esistere assurge a oggetto privilegiato nella produzione di immagini e dunque nella pratica artistica in risposta al trauma della scomparsa. Ma la memoria non viene affidata totalmente al monumento in quanto lo spettatore è consapevole della sua durata temporanea, l'opera dunque si limita a suggerire un ricordo da cui possa scaturire una riflessione attuale e politica sull'identità personale e collettiva⁴²⁶.

a. La tecnica delle rovine

Ciò che in questa sede maggiormente interessa è la riflessione sulla distruzione del patrimonio culturale iracheno che nella poetica dell'artista emerge chiaramente dalla tecnica prediletta da Malallah, che lei stessa definisce «*Ruins Technique*». La tecnica delle rovine include la bruciatura, l'afflizione e l'obliterazione del materiale richiamando chiaramente le forme distruttive della guerra. Malallah ha sviluppato tale tecnica mentre viveva in Iraq negli anni '80, infatti ha assistito in prima persona alla distruzione della sua patria e del suo patrimonio nel corso di quasi quattro decenni e di almeno tre conflitti internazionali⁴²⁷. Ma con questo l'artista non desidera riprodurre l'idea di guerra, bensì utilizzare i processi bellici intrinsecamente distruttivi per generare una nuova esperienza

⁴²⁵ C. Paula, *She/He Has No Picture – Conversation with the artist Hanaa Malallah*, Londra, luglio 2019; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/shehehasnopictur.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴²⁶ A. Pinotti, *Antitotalitarismo e antimonumentalità. Un'elettiva affinità*, in G. P. Piretto (a cura di), *Memorie di pietra i monumenti delle dittature*, Cortina Editore, Milano, 2014, pp. 17-22

⁴²⁷ L. Macmillan, *Ruins Technique*, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/ruinstechnique.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

viscerale, che nella ricostruzione lasci visibile ciò che è stato distrutto⁴²⁸. Vivendo la devastazione bellica in prima persona, l'artista è stata colpita dalla natura effimera dell'esistenza, anche di ciò che si crede più duraturo come antichi monumenti sopravvissuti per secoli, pertanto ha teorizzato la rovina quale essenza di tutto l'essere così come del non essere. La categoria della rovina ha permesso a Malallah di esplorare lo spazio liminale tra l'esistenza e l'obliterazione, che l'artista mette in relazione al confine tra il figurativo e l'astratto⁴²⁹.

Con il termine rovina si intende sia il processo di «*grave distruzione e crollo, totale o parziale*» sia la risultante del processo «*il materiale che è rovinato*»⁴³⁰, tanto in italiano quanto in inglese⁴³¹. Infatti l'atto della distruzione è cruciale nel lavoro di Mallallah, perché da un lato produce la materia di scarto necessaria alla creazione, dall'altro l'assenza di ciò che c'era genera uno spazio creativo. In merito a ciò l'artista si è pronunciata esplicitamente:

Qualsiasi cosa solida può essere ridotta a niente in pochi secondi. L'apprendimento di questo processo di sparizione, questo trasformarsi della materia in polvere, di qualcosa in niente, mi ha portato a concludere che la rovina, o distruzione è nascosta *de facto* nel fenomeno della figurazione⁴³².

Il difficile distinguo tra non-entità ed entità nelle rovine lascia un margine liminale entro il quale l'artista ricerca la conoscenza. Inizialmente l'artista evitava volontariamente i materiali artistici tradizionali, le sue opere erano realizzate con *objets trouvés* e materiale distrutto. Successivamente quella scelta consapevole divenne una necessità dettata dalle dure sanzioni imposte all'Iraq durante gli anni '90 e dalla difficile

⁴²⁸ H. Malallah, *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, 2018, p. 14

⁴²⁹ H. Malallah, *Ruins Technique*, Londra, 2010; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/statement.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴³⁰ <<https://www.treccani.it/vocabolario/rovina>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴³¹ *To ruin* verbo e *Ruins* sostantivo

⁴³² H. Malallah, *The last five years*, Londra, 2010; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/statement.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

situazione bellica, che sarebbe divenuta una costante per altri decenni. Dopo aver lasciato l'Iraq nel 2006, Malallah ha continuato a lavorare utilizzando la tecnica delle rovine e perfezionandola. Ad oggi l'artista vede tale tecnica come riflessione universale sull'ineluttabilità della distruzione e della natura intrinsecamente violenta dell'essere umano, e non più strettamente legata alle rovine del patrimonio culturale e tradizionale in Iraq che ne segnarono la capacità immaginativa⁴³³.

Questa tecnica permea tutto il lavoro di Malallah, che bruciando la tela e spegnendola rapidamente colleziona francobolli di materiale tessile bruciato per ricomporli in morbide sculture dalle trame ombrose color *fumé*⁴³⁴. Un esempio è l'opera *My Country Map* del 2008, nella quale pezzi di tela bruciati e rimessi insieme presentano come su una mappa, la scritta di alcune località irachene quali Mosul e Baghdad e piante di alcuni quartieri; si legge, infatti, sul pezzo di tela rosso bruciato che risalta tra i frammenti beige e le linee scure delle bruciature «*Jamila Buhaird Quarter*». Quest'opera rappresenta proprio il patrimonio culturale di un intero paese a seguito di violenti conflitti armati; come si è detto per quanto l'artista sia politicamente impegnata vi è una vena di pessimismo nei suoi lavori, pertanto intende certamente sensibilizzare lo spettatore rispetto al pericolo in cui sono incorsi i beni culturali iracheni, ma non offre alcuna redenzione⁴³⁵. Spesso utilizza sacche piene di cenere nelle sue opere murali e ne sventra il tessuto stesso, come in *A moment of light*, opera del 2015 di dimensioni monumentali (sei metri di larghezza per due di altezza) con inserti di cotone, vetro e acciaio al carbonio che possono creare piccoli giochi di rifrazione della luce che risaltano e forse offrono una

⁴³³ L. Macmillan, *Ruins Technique*, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/ruinstechnique.html>>, ultima consultazione 04/03/2021

⁴³⁴ C. Paula, *And in the End there is the Artwork, An introduction by Christa Paula*, in H. Malallah, *Hanaa Malallah*, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5, Struktur Edition, Londra, 2018, p. 9

⁴³⁵ H. Malallah, *Hanaa Malallah*, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5, Struktur Edition, Londra, 2018, pp. 22-25

debole e quasi impercettibile speranza nei colori tetri della tela bruciata. Con il tempo la tecnica delle rovine si è sviluppata in sottocategorie, come la *Camouflage Technique* e la *Shroud Technique*, talvolta utilizzando anche la tassidermia, in particolare dell'upupa - animale fondamentale nella poetica dell'artista (vedi *infra*). Nella tassidermia è significativo che la creatura sia morta e smembrata secondo la stessa modalità utilizzata per le tele e gli oggetti presenti nelle opere che utilizzano la Tecnica delle Rovine⁴³⁶.

In *Barzakh* (2014) l'artista ha utilizzato la tecnica delle rovine su una scala di legno distruggendo parte del corrimano e quattro gradini, sostituiti poi con tubi al neon verdi⁴³⁷. Qui la nozione di barriera o istmo, traduzioni della parola coranica *bazarkh*, indicano non tanto una barriera fisica o spirituale, quanto proprio la distruzione di un collegamento. Nel Corano appare come una membrana tra corpi d'acqua, o nel senso più spirituale come una barriera tra il mondo fisico e quello spirituale. Inoltre alcune credenze sostengono che dopo la morte del corpo, l'anima umana risieda in uno spazio chiamato *barzakh* fino al giorno della resurrezione. La scala prende ispirazione anche dalla tradizione cristiana in particolare dalla Scala di Giacobbe, una scala di sogno tra il cielo e la terra, come descritto nel Vecchio Testamento. Le interpretazioni sono molteplici tra le altre la scala distrutta diviene il simbolo di un collegamento impossibile tra il passato con le sue tradizioni e il futuro a causa di un'azione violenta, quale la guerra⁴³⁸. L'immagine della scala impercorribile ricorre anche in nell'installazione *Biohazard, DOLPH projects* (2016) per la quale l'artista dichiara quale fonte visiva una fotografia condivisa su Facebook di una scala quale unico superstite di un condominio crollato da

⁴³⁶ L. Macmillan, *Ruins Technique*, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/ruinstechnique.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴³⁷ H. Malallah, *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, 2018, p. 146-147

⁴³⁸ L. Macmillan, *Bazarkh*, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/bazarkh.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

qualche parte in Siria. Nell'installazione ricorrono altri elementi cari all'artista come un sigillo cilindrico mesopotamico trovato nel bazar di Baghdad, la serie numerica rappresentante la sua firma (si veda *infra*), un quadro di grandi dimensioni realizzato con la tecnica delle rovine appoggiato a una parete. La forza innovativa di questo progetto consisteva nel mettere a nudo il lavoro dell'artista esponendo sia i lavori finiti sia la pratica della tecnica delle rovine quale atto performativo. L'installazione stessa si pone come limbo, come *bazarkh*, tra due stati: lo studio e lo spazio della galleria, la distruzione e la creazione. La domanda alla base dell'installazione riguarda la possibilità di trasformare un oggetto storico in un punto interrogativo contemporaneo, con la certezza che la distruzione nega inevitabilmente questa possibilità⁴³⁹.

b. Codici numerici e astrazione: omaggi alla cultura dell'Iraq antico

Un'ulteriore caratteristica trasversale a tutta la produzione artistica di Hanaa Malallah è la ricerca di sistemi astratti, geometrici, numerici, matematici⁴⁴⁰. Un'opera che esemplifica tale attenzione è sicuramente *Tattoo*, una stampa fotografica del braccio dell'artista che mostra il tatuaggio di una serie numerica. Si tratta della firma dell'artista trasformata e criptata in un numero. Si tratta di una ricerca identitaria attraverso l'astrazione e il simbolo e riflette l'interesse nei sistemi astratti o nei loro equivalenti sviluppati nel corso della continua formazione dell'artista che ha conseguito un MA in Semiotica e un PhD in Logica. Punto di partenza primario per tale ricerca sono state le prime forme di scrittura e di numerazione rinvenute sulle tavolette mesopotamiche così come lo studio delle carte islamiche. Molti lavori dell'artista includono codici numerici in quanto da un lato l'artista è sempre affascinata dalla purezza del linguaggio matematico

⁴³⁹ H. Malallah, *Hanaa Malallah*, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5, Struktur Edition, Londra, 2018, pp. 182-183

⁴⁴⁰ L. Macmillan, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/numbers.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

dall'altro questi costituiscono una riflessione sulla museologia e sulla temporalità. Infatti codificare e archiviare prevede un lavoro storico e archeologico minuzioso che parte dalla consapevolezza che il tempo progredisce linearmente, ma a differenza di altri campi in cui l'innovazione rende tutto il pregresso obsoleto, nell'arte vi è una progressione non lineare: ogni processo creativo parte da un «*zero point history*», pertanto organizzare e codificare l'arte secondo la temporalità è solo uno dei modi, potenzialmente infiniti, di renderla fruibile⁴⁴¹.

La sua attenzione alla matematica ha condotto la sua riflessione sul figurativo e sul simbolico verso la sintetica affermazione che tutta la figurazione è essenzialmente composta di simboli astratti, e riprendendo la riflessione sul proprio patrimonio culturale riscopre quanto questo potesse aiutare tale tesi a emergere, infatti questi simboli astratti risalgono ai sistemi semiotici dell'antica Mesopotamia, che l'artista conosceva bene grazie alle frequenti visite al National Museum of Iraq. Inoltre mentre l'Iraq si stava appena riprendendo da otto anni di guerra con l'Iran mentre si preparava all'impegno armato con il Kuwait che portò alla disastrosa guerra del Golfo del 1991 e ad anni di sanzioni, Shaker Hassan al Said⁴⁴² stava rifocalizzando lo sguardo di un'intera generazione di artisti locali verso il passato mesopotamico racchiuso nella fenomenale collezione di manufatti ospitati nel nostro Museo Archeologico Nazionale costantemente minacciato dalla situazione bellica.

⁴⁴¹ C. Paula (a cura di), *Permanent Ground Zero, An interviewed with Hanaa Malallah by Christa Paula*, in H. Malallah, *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, 2018, p. 17

⁴⁴² Shakir Hassan Al Said (1925-2004), pittore, scultore e scrittore iracheno, è considerato uno degli artisti più innovativi e influenti dell'Iraq. Artista, filosofo, critico d'arte e storico dell'arte, fu attivamente coinvolto nella formazione di due importanti gruppi artistici che influenzarono la direzione dell'arte post-coloniale in Iraq. Ha dato forma al moderno movimento artistico iracheno interrogandosi sulle distanze i punti di contatto tra modernità e patrimonio.

La moderna prospettiva degli artisti iracheni contemporanei sul fragile patrimonio culturale segnava la direzione estetica caratteristica della generazione degli anni Ottanta. I materiali artistici tradizionali vennero giudicati incapaci di trasmettere il nuovo messaggio artistico che anelava all'antico. Gli artisti iracheni lavorarono dunque con materiali e oggetti della realtà quotidiana, con carta e tessuti bruciati, con filo spinato e proiettili, con legno scheggiato e oggetti trovati, prendendo in prestito tanto dalla storia quanto da un catastrofico presente. Hanaa Malallah descrive tali oggetti quali «*astrazione profondamente radicata nella realtà della guerra e della violenza*»⁴⁴³, poiché pur essendo oggetti reali e concreti -la cui figurazione difficilmente può essere questionata- essi stessi portati nell'arte assumono inevitabilmente un valore simbolico e metonimico universale, il proiettile rappresenterà tutti i proiettili, e un valore metaforico assoluto, un proiettile rappresenta la violenza tutta. Così la tecnica delle rovine è diventata il significante visivo nonché il principale vettore dell'identità degli artisti iracheni⁴⁴⁴.

L'opera che più facilmente permette di comprendere come anche l'astrattismo nell'arte di Malallah sia profondamente legato alle sue radici culturali è la riproduzione realizzata nel 1991 di un segmento lungo tre metri delle mura del tempio di Al Warkaa, l'artista ne ha riprodotto, con argilla e cemento su un sostegno di legno, gli antichi simboli geometrici⁴⁴⁵. Se l'astrazione si definisce quale conversione della realtà osservata in modelli indipendenti dalla fonte originale, il lavoro può essere facilmente considerato arte astratta. Ciononostante la fonte originale è un elemento essenziale del processo di composizione in questo lavoro, così come in tutta la pratica artistica di Malallah, che

⁴⁴³ L. Macmillan, *Ruins Technique*, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/ruinstechnique.html>>, ultima consultazione 04/03/2021

⁴⁴⁴ C. Paula (a cura di), *Permanent Ground Zero, An interviewed with Hanaa Malallah by Christa Paula*, in H. Malallah, *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, 2018, p. 18

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 17

pertanto ha coniato l'espressione «*astratto significativo*», intendendo che l'obiettivo estetico deve rispettare e riflettere la fonte originale anche nella presenza materiale. L'artista riprende inoltre il concetto wittgensteiniano, presente nel *Tractatus*⁴⁴⁶, secondo il quale l'uomo crea immagini di fatti che divengono modelli di realtà, pertanto la rappresentazione deve necessariamente condividere una forma logica con il fatto. Ciò significa che ogni opera intende suggerire in maniera logica la sua fonte, anche per il timore che questa venga distrutta. La spiritualità e l'astrazione codificata coesistenti nell'arte di Malallah sono intrinsecamente associate ad un profondo monito su ciò che comporta per il patrimonio culturale una situazione politica instabile e di violenza. Questa stessa situazione, come si è detto, ha fatto divenire ciò che inizialmente erano scelte estetiche necessità culturali: mentre le sanzioni continuavano per tutti gli anni '90 e i materiali artistici scarseggiavano sul mercato, gli oggetti quotidiani divennero la materia creativa primaria, forse come fu per il movimento Dada a Zurigo nella Prima Guerra Mondiale.

c. Il ruolo dell'immaginario iconografico tradizionale

Nella prospettiva di ripartire dalle tradizioni culturali millenarie dell'Iraq e allo stesso tempo di offrire uno spaccato di vita contemporaneo, Malallah nel 1999, come parte di una mostra chiamata *Icons of the Environment*, realizzò un accumulo di oggetti raccolti dalle strade di Baghdad, pressandoli sulla superficie dell'opera e integrandola con dei quadrati rossi mobili permettessero l'interazione con il pubblico. Questo espediente

⁴⁴⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 2009

serviva da un lato come richiamo visivo dell'antico Gioco Reale di Ur⁴⁴⁷, dall'altro era simbolo di futili giochi politici che generano una grande quantità di nuove rovine⁴⁴⁸.

Un ulteriore elemento ricorrente nelle opere di Malallah e ripreso dalla tradizione è l'upupa. Questo uccello appare in molti testi antichi e religiosi, come nel Corano, in quanto simbolo della ricerca della verità attraverso un viaggio pericoloso per ottenere una sopravvivenza morale e spirituale. La rappresentazione dell'upupa è fondamentale nel testo *Il Verbo degli uccelli* (1177) di Farid al-Din Attar in cui gli uccelli devono eleggere il loro re e proprio l'upupa, il più saggio degli uccelli, convince gli altri a intraprendere un viaggio alla ricerca del leggendario Simurgh, un uccello della mitologia persiana. Alla fine delle epiche imprese i trenta uccelli sopravvissuti giungeranno al luogo dove avrebbero dovuto trovare Simurgh, lì in uno specchio osservano la loro immagine riflessa. L'intero racconto epico riflette sull'immagine la quale funge da simulazione della realtà, ed è necessariamente simulazione di perfezione. L'upupa nelle opere dell'artista diviene metafora di sofferenza e sopravvivenza in diretto confronto con l'uccello simbolo della tradizione cristiana, la colomba con il ramo d'ulivo. Quest'ultima nell'ultimo secolo ha assunto un ulteriore significato, grazie anche alle opere picassiane (*La Colombe de la Paix*, 1949), trasformandosi in un simbolo iconico e secolare di pace. Allo stesso modo l'artista intende connotare l'upupa e il ramo d'ulivo come simbolo di sopravvivenza attraverso la distruzione in un contesto secolare. L'upupa appare in moltissime opere di Malallah, dipinte, disegnate a penna e inchiostro o tassidermizzate, come in *False Peace* (2013)⁴⁴⁹. Si tratta di un uccello originario dell'Asia, dell'Africa e di alcune parti

⁴⁴⁷ Tavole da gioco trovate nelle tombe reali di Ur risalenti ad un periodo compreso tra il 2400 a.C. e il 2600 a.C. sono considerate tra i più antichi reperti di gioco da tavolo mai scoperti.

⁴⁴⁸ H. Malallah, *Statement*, Londra 2010; cfr. <<http://hanaa-malallah.com/words/statement.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴⁴⁹ H. Malallah, *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, 2018, pp. 140-141

dell'Europa, ed è stato raffigurato nell'arte e nella letteratura fin dai tempi antichi. Nella letteratura antica per via della sua cresta a forma di corona, è stato spesso descritto come un capo o un re degli uccelli, sacro, saggio e protettivo. L'utilizzo di uccelli tassidermizzati come simbolo di sopravvivenza comporta una certa ironia intrinseca; i corpi svuotati degli uccelli morti lasciano spazio ad un altro tipo di vuoto, quello del sopravvissuto che vede scomparso tutto ciò che conosceva e, come la rovina, resta quale evanescente testimonianza⁴⁵⁰.

L'opera di Malallah intende dunque riflettere sulle dinamiche belliche e sugli effetti che hanno avuto sul patrimonio culturale iracheno, nonché interrogarsi sul ruolo che l'artista ha nella salvaguardia degli elementi culturali e tradizionali e nella sensibilizzazione del pubblico. L'artista stessa offre infine un'interessante riflessione sull'atteggiamento ambivalente della geopolitica attuale e dei risvolti culturali inediti e insperati che possono avere certi avvenimenti:

Negli ultimi cinque anni ho spesso riflettuto sull'ironia di vivere come rifugiato proprio nel paese che è stato - almeno parzialmente - strumentale nell'ingegneria del contesto che mi ha fatto fuggire da casa. Ironico, perché Londra, questo centro del mondo dell'arte globale, ha abbracciato me e la mia cultura di guerra, ha preso la mia estetica di guerra e ne ha esteso il linguaggio al di là delle particolarità del mio background iracheno o mediorientale⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ L. Macmillan, *Hoopoes*, Londra, Ottobre 2014; cfr. <<http://hانا-malallah.com/words/hoopoes.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

⁴⁵¹ H. Malallah, *The last five years*, Londra, 2010; cfr. <<http://www.hانا-malallah.com/words/statement.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

Conclusioni

Per affrontare la questione della protezione giuridica dei beni culturali nei conflitti armati è necessario interfacciarsi con molti strumenti giuridici di diversa natura. La protezione avviene infatti su più livelli: internazionale, regionale e nazionale. Si tratta dunque di una materia complessa e stratificata, talvolta oggetto di critiche da parte di chi desidererebbe norme più stringenti. La protezione giuridica internazionale dei beni culturali e del patrimonio culturale nei conflitti armati presenta tuttavia molteplici aspetti positivi.

In primo luogo, si basa su una varietà di trattati che si completano e si sostengono a vicenda e i suoi principi fondamentali sono ancorati al diritto internazionale consuetudinario, vincolante per tutti gli Stati della comunità internazionale. Qualora non si potesse ancora parlare di diritto consuetudinario, si osserva l'evoluzione di tali principi quantomeno andare verso una formazione di quest'ultimo. Per quanto concerne, invece, i trattati è da sottolineare come, con l'evoluzione della normativa, si è andati in direzione di un abbassamento sempre maggiore della soglia di applicabilità: infatti è stato sostenuto che il riconoscimento di una parziale soggettività internazionale vada accordato anche solamente nel caso in cui un gruppo di insorti raggiunga dimensioni tali da avere un comando unificato, senza necessariamente avere un controllo territoriale.

In secondo luogo, i trattati impegnano gli Stati parte ad attuare diverse disposizioni in tempo di pace per prepararsi all'eventualità di un conflitto, aumentando così la consapevolezza della necessità di protezione e promuovendo l'armonizzazione dei sistemi giuridici nazionali alla normativa internazionale esistente. Tra le misure da prendere in tempo di pace si ricordino le disposizioni per gli Stati parte alla Convenzione dell'Aja del 1954, quali: astenersi da un utilizzo dei beni che possa metterli in pericolo di

distruzione o deterioramento, prendere tutte le precauzioni necessarie per assicurare la tutela dei beni culturali presenti nel territorio in caso di conflitto ed educare gli organi militari e civili al rispetto delle disposizioni previste dalla Convenzione. Al fine di aiutare gli Stati parte a mettere in pratica tali misure precauzionali e di diffusione dello strumento giuridico, è stato predisposto anche il Fondo per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato.

Inoltre le decisioni delle corti e dei tribunali internazionali, così come quelle delle giurisdizioni nazionali esercitano un ruolo fondamentale e contribuiscono sostanzialmente all'interpretazione e all'applicazione delle norme, immediatamente esecutive, di protezione. Bisogna infatti notare che i tribunali penali internazionali *ad hoc* hanno svolto un lavoro importante, ma è probabile che l'applicazione giudiziaria della protezione internazionale dei beni culturali potrebbe non rimanere esclusivamente di competenza della Corte Penale Internazionale. Per questo motivo, il ruolo delle giurisdizioni nazionali è vitale ed è probabile che aumenti con il tempo. Nel caso analizzato una sentenza andava proprio in tale direzione, si è presentato infatti il verdetto speciale al caso No 1/C Second/2006 dell'Alto Tribunale dell'Iraq, il quale ha dunque già operato in tal senso.

Purtroppo, questi punti di forza sono bilanciati da alcune debolezze critiche. La partecipazione degli Stati ai vari trattati sulla protezione dei beni culturali e del patrimonio culturale è lungi dall'essere universale e non è inusuale che gli Stati che si astengono siano quelli più frequentemente coinvolti in conflitti armati. Questo è il caso degli Stati Uniti e del Regno Unito durante l'occupazione militare dell'Iraq nel 2003. Peraltro il diritto internazionale consuetudinario in materia di beni culturali suscita ancora contestazioni, infatti uno Stato che sia *persistent objector* potrà non rispettare la norma considerata

consuetudinaria; anche se vi fosse unanimità nel riconoscimento delle norme consuetudinarie si consideri che si tratta sì di norme vincolanti per tutti gli Stati, ma molto meno specifiche dei trattati internazionali e in ogni caso non forniscono dettagli sulle procedure di attuazione.

Secondariamente l'intero ventaglio degli strumenti giuridici vigenti consente sempre l'appello a deroghe, in particolare per quanto concerne la necessità militare, la qual cosa notoriamente ostacola la piena attuazione delle norme di protezione. Si ricordi tuttavia una notevole eccezione, pertinente al caso studio in esame, in cui l'equilibrio tra la protezione del patrimonio culturale e la necessità militare ha propeso a favore della prima, lasciando così speranza per un futuro ridimensionamento dei casi in cui ci si può appellare a tale deroga. Durante la guerra del Golfo Persico del 1990-1991, le forze aeree della coalizione non hanno attaccato due aerei da combattimento iracheni adiacenti al tempio di Ur a causa del valore limitato della loro distruzione, se messo a confronto con il rischio di arrecare di danni al tempio.

Oltretutto nei nuovi conflitti si assiste sempre più spesso alla presenza di gruppi armati non statali, i quali non sono parte dei trattati che proteggono i beni culturali, e difficilmente condividono i valori che hanno portato allo sviluppo del sistema giuridico internazionale di protezione. Spesso si pongono volutamente in contrapposizione a quel sistema di principi. Anche in questo caso la situazione affrontata dall'Iraq e dal Medioriente durante l'espansione del controllo territoriale dell'ISIS e dei gruppi terroristici ad esso affiliati rappresentano un esempio emblematico di questa debolezza. Questi conflitti asimmetrici hanno fatto emergere l'impossibilità di sostenere che gli obblighi legali riguardanti la protezione dei beni culturali nei conflitti armati non internazionali siano ugualmente vincolanti per le parti in conflitto. Infatti anche quando

la punizione dei responsabili della distruzione intenzionale di beni culturali protetti soddisfi le esigenze di giustizia, rimane il fatto che il perseguimento penale non sostituisca mai la protezione sostanziale. Il problema è la mancanza di disciplina tra i belligeranti, l'armarsi da parte della popolazione civile e la sempre maggiore confusione tra combattenti e popolazione civile disarmata; questo rende gli scontri estremamente brutali, e le norme di diritto divengono difficilmente applicabili.

Tuttavia il diritto internazionale sulla protezione dei beni culturali non deve essere visto in modo isolato dal corpo principale del diritto umanitario internazionale, il quale contiene le regole fondamentali sulla protezione dei civili. Si ricordi che la formazione identitaria di questi ultimi dipende anche dalla fruizione del proprio patrimonio culturale, infatti essi rappresentano i destinatari, i creatori e i vettori di trasmissione del patrimonio culturale stesso. Il diritto internazionale umanitario, dunque, si compone «*delle norme internazionali, consuetudinarie e pattizie, che hanno per oggetto la limitazione della violenza bellica e la protezione delle vittime di guerra*»⁴⁵². Il legame esistente tra il patrimonio culturale e i diritti umani -soprattutto quelli di natura collettiva- è peraltro evidenziato nel preambolo della Dichiarazione UNESCO del 2003, il cui capitolo nono richiede agli Stati l'applicazione delle norme di diritto umanitario soprattutto quando questo è legato alla distruzione del patrimonio culturale. Rafforzare la relazione tra la protezione dei beni culturali e la protezione dei civili nel diritto internazionale umanitario

⁴⁵² L. Zagato, *La protezione dei civili nei conflitti armati*, Deportate, esuli, profughe, rivista telematica di studi sulla memoria femminile, n. 13-14, 2010; cfr. <https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/dipartimenti/DSLCC/documenti/DEP/numeri/n13-14/15_Dep_13_14_2010Zagato.pdf>, ultima consultazione 31/03/2021

è un presupposto necessario per vedere il sistema nel suo insieme e renderlo effettivamente applicato e fatto rispettare⁴⁵³.

Infine vi è un problema di diffusione e di consapevolezza delle norme vigenti a livello internazionale presso la popolazione mondiale. Se in generale vi è una sensibilità più spiccata per i diritti umani -riferendosi a quella parte del diritto internazionale che impone agli Stati il rispetto dei diritti degli individui-, non si può dire lo stesso per il patrimonio culturale che, anche a causa della *Clausola Martens*, viene considerato un danno collaterale. La comunicazione gioca un ruolo importante in questo senso: come è emerso dai dati e dalle interviste realizzate, la popolazione che *in primis* fruirebbe il patrimonio culturale è la stessa che si trova a realizzare scavi di sussistenza durante e dopo i conflitti, e quindi contribuisce all'impoverimento culturale a cui si assiste nelle zone segnate da azioni belliche. La presa di consapevolezza dei rischi in cui incorre il patrimonio culturale durante i conflitti armati è dunque fondamentale.

La metodologia di indagine multidisciplinare utilizzata in questo elaborato ha permesso di analizzare tanto il contenuto della normativa vigente a livello internazionale e nazionale per i beni culturali durante i conflitti armati, quanto le strategie comunicative messe in pratica dagli operatori e dagli attivisti per la diffusione capillare di tali contenuti. Nel caso specifico gli operatori che lavorano sul territorio diffondono i valori portati avanti dal diritto internazionale attraverso diverse metodologie, da un lato gli archeologi mettono in pratica programmi di *public archaeology* e corsi di formazione della popolazione locale, dall'altro si osserva il grande impegno di un'arte contemporanea e

⁴⁵³ G. Venturini, *International Law and Intentional Destruction of Cultural Heritage*, in S. Pinton, L. Zagato, *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*, Sapere d'Europa, Sapere l'Europa, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017, p. 115

attivista nella sensibilizzazione della popolazione, anche e soprattutto degli Stati occupanti.

Così nell'arte di Rakowitz e di Malallah la tradizione e il patrimonio culturale iracheno divengono il fulcro centrale per una riflessione più ampia sulla violenza bellica diretta ai beni culturali, sui rischi nei quali questi ultimi incorrono durante un conflitto armato e sulla percezione che la popolazione occidentale ha di questi eventi. Estremamente rilevante nell'approccio di entrambi gli artisti è la relazione con un pubblico poco consapevole della devastazione bellica del patrimonio culturale iracheno. Durante lo svolgimento delle interviste è venuto in rilievo il fatto che l'arte contemporanea sia un potente mezzo divulgativo che permette di disseminare messaggi complessi attraverso una componente prettamente emozionale. Le diverse poetiche presenti nelle opere degli artisti presi in analisi raccontano la distruzione e la perdita del patrimonio culturale e, di conseguenza, il lato opposto della medaglia: la conservazione e la protezione. La prospettiva interpretativa degli artisti presentati propone al pubblico di osservare la cultura irachena non in quanto cultura nemica, bensì come parte del patrimonio culturale di tutta l'umanità e dunque come risorsa per lo sviluppo creativo e culturale futuro.

Dunque l'ipotesi iniziale che riteneva l'arte contemporanea poter giocare un ruolo importante nella sensibilizzazione del pubblico rispetto ai diritti umanitari riguardanti i beni culturali si vede confermata. Ciononostante non è stato possibile determinare la rilevanza che tale tematica ricopre nell'arte contemporanea di artisti di origine irachena dal momento che si è scelto, per ragioni di concisione, di approfondire solo due casi. Invece l'ipotesi che vedeva negli strumenti giuridici esistenti una risposta troppo limitata rispetto alla gravità delle situazioni di conflitto affrontate dall'Iraq negli ultimi decenni è

parzialmente smentita poiché si è evidenziato il fatto che i principi cardine del diritto internazionale in materia stiano evolvendo per divenire diritti consuetudinari; e in generale viene in rilievo la notevole vitalità di questa branca del diritto internazionale anche grazie a talune sentenze particolarmente lungimiranti emanate da corti internazionali (ma non solo).

In conclusione si osserva come il caso iracheno risulti particolarmente interessante per delineare quale sia stata fino ad oggi l'evoluzione della sensibilità internazionale rispetto alla protezione del patrimonio culturale. Il caso è particolarmente esemplificativo in quanto l'Iraq è un paese fonte, è una ex-colonia inglese che ha avanzato domande di restituzione anche sul patrimonio esportato in epoca coloniale, è un Paese segnato da decenni di conflitti di diverso genere, internazionali e asimmetrici. Inoltre presenta un numero di operatori in ambito artistico e archeologico impegnati a far valere i diritti del proprio patrimonio culturale e a diffondere la consapevolezza del grave impoverimento a cui decenni di incessanti conflitti hanno condotto, affinché ciò non avvenga più. Infatti le opere degli artisti di cui si è trattato si pongono contemporaneamente come monito e come sviluppo creativo indispensabile per ridare visibilità alla propria eredità culturale.

Alcuni problemi metodologici sono emersi durante la stesura del presente lavoro. Una delle prime difficoltà è stata la grande eterogeneità di fonti con cui ci si è confrontati proprio a fronte della natura multidisciplinare della materia. Pertanto si è deciso di dare coerenza ed omogeneità attraverso una struttura tripartita che ha consentito di esaminare separatamente le diverse tematiche pur mantenendo saldamente le connessioni logiche che conferiscono omogeneità al testo. Un ulteriore ostacolo è stato quello di reperire specifiche fonti in una situazione complessa determinata dall'emergenza sanitaria e dalla Brexit - per quanto concerne i materiali riguardanti l'artista Malallah. I contatti diretti con

l'ufficio stampa dell'artista hanno permesso di reperire i testi necessari ad analizzarne la pratica artistica. Data la situazione emergenziale anche il Centro Ricerche e Scavi di Torino si è dimostrato disponibile alla condivisione di materiali che diversamente sarebbero stati difficilmente consultabili.

Giunta al termine del lavoro emerge come la materia necessiterebbe di ulteriori approfondimenti: il caso studio qui riportato si è volutamente limitato ai confini nazionali dell'Iraq; molti altri casi potrebbero essere studiati secondo il medesimo approccio, uno su tutti sicuramente può essere il caso siriano. Questo, infatti, presenterebbe molti punti di contatto, a partire dalle devastazioni perpetuate da milizie terroristiche fino al fermento culturale contemporaneo e all'attivismo di alcuni artisti e filosofi, quali il già citato Toufic. Un ulteriore approfondimento di grande interesse sarebbe il censimento della presenza di istanze di sensibilizzazione sulla materia in esame promosse da artisti attivisti nel contesto delle principali manifestazioni artistiche internazionali, quali: la Biennale di Venezia, dOCUMENTA a Kassel, la Biennale di Istanbul, ecc. Il progetto iniziale di questo lavoro, infatti, prevedeva di trattare anche queste manifestazioni in quanto rappresentano un'importante vetrina dell'arte internazionale. L'analisi di queste risulterebbe dunque determinante a valutare il peso dato alla materia in ambito artistico internazionale. Per ragioni di sintesi è stato deciso di concentrarsi sull'importante evento *Anche le Statue muoiono* e sulle stratificate e complesse pratiche artistiche di Rakowitz e Malallah.

Appendice: Interviste

1. Intervista al Prof. Carlo Lippolis

Buongiorno, oggi vorrei confrontarmi con lei tanto rispetto alle attività di *public archaeology* portate avanti dal Centro di Ricerche e Scavi di Torino di cui è Presidente – quali la mostra *Anche le statue muiono* e la collaborazione con il Castello di Rivoli, quanto della cooperazione sul campo e della situazione attuale in Iraq per un Istituto come il vostro.

Sì, io posso rispondere, ma forse ha già sentito il Professor De Martino. Ci sono vari punti. Il Prof. De Martino ha attivamente lavorato alla mostra *Anche le statue muiono*. Con la Dott.ssa Roberta Menegazzi potrà parlare di Rakowitz perché lei ha allestito la sala dell'opera *The invisible enemy should not exist* e quindi ha avuto rapporto diretto anche con l'artista, hanno discusso su quello. Io sono appunto presidente del centro scavi, seguo i lavori più sul campo in Iraq, lavoro, ho partecipato a tutte e due le mostre, le ho seguite, però probabilmente i miei colleghi sapranno rispondere in maniera più puntuale su queste tematiche anche se personalmente ho discusso della posizione degli artisti contemporanei rispetto all'archeologia soprattutto in occasione della mostra *Anche le statue muiono*. Ne ho parlato anche a corsi fatti a Baghdad proprio perché mi ha colpito l'atteggiamento molto critico degli artisti nei confronti dell'archeologia, un'impostazione loro molto legata ancora all'idea coloniale dell'archeologia che ormai oggettivamente da 70-80 anni lì non c'è più. Però sono punti di vista diversi ed è stato comunque interessante collaborare anche con loro perché abbiamo conosciuto questo punto di vista, e loro hanno avuto modo di conoscere il nostro modo di lavorare. Per nostro modo intendo quello del CRAST, e dell'università di Torino di conseguenza, perché quelli che lavorano al CRAST sono dell'università; cerchiamo di tenere un atteggiamento di apertura di questa disciplina

già iniziato nel modo anglosassone da diversi decenni, in particolare rispetto a quella disciplina che viene chiamata “community archaeology” o “public archaeology” che impone una divulgazione che non sia esclusivamente scientifica e accademica ma che mira a coinvolgere tutte le fasce della società. Questo lo dico soprattutto in funzione dei nostri lavori che abbiamo fatto al museo di Baghdad e adesso abbiamo aperto da due anni una missione, un progetto di archeologia pubblica in Mongolia che prevede la discussione di questi temi e l’ampliamento di quegli orizzonti che non sono solo archeologia, ricerca e scavo. Queste mostre si inserivano in questa prospettiva di apertura. Per Rakowitz è stato il castello di Rivoli a contattarci. Spero che siamo entrati in un circolo virtuoso che a noi fa piacere. Per quanto riguarda l’archivio fotografico il progetto di Camera anche lì siamo stati contattati perché abbiamo un archivio fotografico abbastanza ampio, devo dire ancora piuttosto non organizzato, il centro scavi ha avuto tutta una serie di traslochi. È un archivio non ancora sistemato, suddiviso geograficamente, al momento è composto da materiale di studio archeologico, cioè di foto di scavi, e quindi non abbiamo richiami forti, come paesaggi, foto di avvenimenti, eventi come possono avere altri. È una documentazione che va dagli anni ’60 ad oggi che riguarda l’Iraq ma anche alcuni paesi come l’Iran, Turkmenistan, Pakistan, insomma dove abbiamo operato.

In realtà le prime domande che vorrei porle non riguardano prettamente l'archivio fotografico bensì proprio la vostra attività in Iraq, in diretta connessione direi con i temi che sto affrontando a livello giuridico. Dal momento che lei si occupa a partire dal 2010 del Centro Scavi e opera sul campo a Baghdad, mi chiedevo se ci fossero stati grandi cambiamenti delle attività durante il periodo della guerra civile dal 2014 al 2017.

Io sono stato in Iraq la prima volta tra il 1999 e il 2000 da studente; già collaboravo con il Centro Scavi. In Iraq il modo di collaborare è cambiato già dagli anni '80, gli anni della guerra con l'Iran quella che alcuni definiscono la prima vera Guerra del Golfo. Successivamente c'è stata la seconda Guerra del Golfo, quella del Kuwait. Tutte le missioni archeologiche sono state interrotte; quindi tutte le missioni internazionali non erano più operative, pochi gli istituti rimasti presenti sul territorio. Noi siamo stati sempre operativi in un modo o nell'altro non sempre con campagne di scavo ma con operazioni urgenti legate alla tutela e alla conservazione grazie al fatto che abbiamo ancora giù un istituto, un centro italo-iracheno per le scienze archeologiche e il restauro. È un istituto paritario, unico esempio a livello internazionale, c'è un direttore iracheno e uno italiano e quindi questo ci ha dato una posizione privilegiata in quanto erano loro, gli stessi iracheni della direzione generale delle antichità o del museo di Baghdad che ci chiedevano ciò di cui avevano bisogno e di intervenire laddove fosse necessario, in particolare subito dopo il saccheggio del museo di Baghdad nel 2003. Noi eravamo già sul campo e siamo stati contattati dagli iracheni e anche dal nostro Ministero per intervenire e incominciare questo progetto di riqualificazione del museo, progetto che è durato anni e che anzi è ancora in corso. Infatti stiamo ancora lavorando al museo in questi non facili periodi di pandemia.

Avete gestito voi quindi il re-allestimento del museo?

Il re-allestimento di alcune sale del museo. Il museo è molto grande, ha più di 30 sale. Abbiamo deciso partendo dal piano terra, non per una questione topografica ma per una questione logistica, siamo partiti da quelle stanze che avevano arredi fissi che erano cementati e che quindi non erano state spostate. Perché deve sapere che nel 2004 il museo era completamente vuoto, avevano portato via tutto nei *caveaux*, nei magazzini. Tranne

quei rilievi, quelle sculture, quei grandi oggetti che erano stati inchiodati, cementati e non si potevano spostare. Quindi abbiamo cominciato dalla galleria assira e dalla galleria islamica. Si è partiti da lì un po' per questo motivo, un po' perché erano le gallerie simbolicamente più importanti. Nel caso della galleria islamica anche vi era anche una questione politica. La parte islamica del museo di Baghdad è stata sempre sottovalutata, fin dall'apertura del museo. Negli anni '20 e '30 Il museo di Baghdad non aveva una galleria islamica per una questione politica perché la fondazione del museo è una conseguenza del mandato britannico. Il museo, infatti, è stato fondato non dagli iracheni bensì dagli inglesi, anche se poi è passato sotto la gestione irachena. Il passato arabo islamico non interessava tanto, veniva ritenuto di maggiore interesse il passato comune, antico. Per cui questo museo per una decina d'anni non ha avuto pezzi importantissimi. Baghdad è stata la capitale di imperi islamici e gli islamici non erano rappresentati nelle narrazioni del Museo, la sala islamica è sempre stata la sala negletta del museo. Per questo motivo il re-allestimento del museo è partito proprio da lì e poi recentemente c'è stato anche un ampliamento nel 2017. terminate queste due grandi gallerie nel 2013-2014 sono cominciati i lavori per una terza grande galleria sempre assira ma con materiali più piccoli, ormai i pezzi saccheggiati nel 2003 erano per la maggior parte ritornati nelle sale del museo. Nel giugno 2020 abbiamo inaugurato una sala didattica per bambini, disponendo tavoli sedie colorati giochi didattici. Questo intervento è stato realizzato all'interno di un progetto europeo capitanato dall'Università di Bologna in collaborazione con l'Università di Torino, con il CRAFT e con l'Università di Baghdad e altre università irachene. L'ultimo progetto è stato questo e si inseriva nel discorso della *public archaeology* attraverso il coinvolgimento delle nuove generazioni. Le faccio vedere velocemente quello che è stato fatto: la storia del museo, la propaganda degli anni di

Saddam, i primi progetti che abbiamo fatto in collaborazione con i carabinieri del nucleo tutela con un database che fornivamo all'Interpol la foto di qualche migliaio di oggetti scomparsi nei musei regionali, poi tutto vanificato dalla guerra del golfo negli anni '90. Dopo il saccheggio abbiamo incominciato la fase di re-allestimento con la galleria islamica: interventi molto semplici, partizioni per non mescolare i pezzi esposti in ordine cronologico. Abbiamo fornito pannelli didattici. Invece nella grande galleria assira ci sono stati sostanziali interventi dal restauro alla pulitura con costruzione di strutture che permettessero di valorizzare i rilievi, prima infatti non vi era una ricostruzione filologica attendibile di come doveva essere una sala assira. Sono stati realizzati alcuni interventi che suggeriscano nell'immaginario una sala del trono assira anche se poi archeologicamente ci sarebbero molte osservazioni da fare. Alcune stanze come già detto presentavano oggetti inamovibili perché queste sculture pesano 5-6 tonnellate l'una ed erano cementate. Poi la seconda galleria con i pezzi scoperti a Nimrud -distruita dall'Isis nel 2015- subito dopo l'inaugurazione della sala abbiamo realizzato alcune strutture che restituissero l'immagine architettonica e valorizzassero alcuni elementi. Fino al 2012 la sala era un magazzino con cose disposte disordinatamente, vecchie e polverose vetrine. L'abbiamo pulita e abbiamo ricollocato queste sculture, le abbiamo spostate da una parte all'altra del museo e qui sulla destra si è creato il museo vero e proprio con gli oggetti provenienti dagli scavi di spedizioni italiane, irachene e inglesi. Abbiamo ideato un percorso didattico in inglese e arabo pensato non solo per adulti ma anche per bambini con tanti disegni, c'è anche una cassetiera con i cassetti che si aprono e i bambini possono vedere, leggere questi testi colorati che sono riportati nella sala sui vari oggetti. All'interno di questo progetto europeo tra Bologna, Torino e il CRAST, tra le altre cose abbiamo prodotto tre fumetti poi distribuiti nelle scuole, le scuole pubbliche con i loro

insegnanti che poi sarebbero andati in visita al museo. Tenga conto che da tre generazioni il museo era chiuso, quindi questi bambini non avevano mai visto nulla di quello che conteneva. I fumetti sono a soggetto archeologico: i protagonisti sono un bambino e una bambina e nel terzo un oggetto che racconta come viene scavato. Sono delle storie che hanno a che fare con l'archeologia, l'importanza del passato e via dicendo. Il primo era stato prodotto solo come Centro Scavi nel 2016. È piaciuta molto questa idea all'Università di Bologna e quindi ne abbiamo fatti realizzare tre. I fumetti sono stati realizzati dall'associazione dell'archeologo Mirko Furlanetto di Pordenone, la *Jmx-Comix*, propongono una serie di fumetti archeologici, *Matrix*, alla quale collaborano molti disegnatori. Dopo il 2015 il museo riapre, si trattò di un gesto coraggioso del governo data la situazione con l'ISIS, per questo è stato molto criticato. In realtà il risultato è stato confortante: il museo si è riempito immediatamente di scolaresche. E bisogna tenere conto che l'inaugurazione è avvenuta nei giorni immediatamente successivi alla distruzione di Nimrud da parte dell'ISIS. Quindi la volontà era di mandare un messaggio molto forte, molto coraggioso. Ovviamente poi tutto è stato interrotto dall'emergenza sanitaria del Covid. Quindi la sala dedicata ai bambini è stata inaugurata a fine gennaio per essere chiusa due settimane dopo. Speriamo di riprendere presto con dei *training* proprio con le mediatrici che erano interessate a fare didattica ai bambini. L'istituzione museale a Baghdad aveva già un museo dei bambini che chiuse negli anni 70. Quindi all'interno dei corsi che organizziamo ogni anno nel Centro Italo-Iracheno – centro per i *training* che abbiamo messo a posto perché è ubicato nella zona piuttosto insicura del Suk – ci rivolgiamo a restauratori, archeologi, ma anche a questi educatori che dovranno poi insegnare ai bambini prima o dopo la visita qualcosa sulla storia.

Ho notato che sul sito del CRAST si fa riferimento a una data di riapertura del Centro ma non di chiusura, quindi le chiedo per quanto tempo è rimasto chiuso il Centro Italo-Iracheno?

Sì, la data di chiusura non c'è. In realtà nel 2003 è stato saccheggiato e svuotato, all'epoca si trovava in un'altra sede. Sono rimaste poche casse di materiale, di libri che sono quelli che formano la biblioteca attuale. Sono rimasti 200 libri e successivamente qualche anno dopo nel 2006-2007 l'edificio è stato confiscato dal Ministero iracheno per darlo ad un'associazione di cinema, in attesa di assegnarci l'edificio che è stato poi quello nella zona del Suk, ci è stato assegnato nel 2012. Quindi fisicamente per 10 anni circa è mancato l'edificio ma le attività dell'Istituto sono continuate come attività di allestimento del museo sebbene non avessimo un appoggio. Adesso ce l'abbiamo ma è una zona che alle 4 del pomeriggio chiude, non è una zona residenziale quindi diventa pericolosa la sera. Non fanno stare gli stranieri perché a rischio rapimento. È un istituto dove facciamo training alla mattina e al primo pomeriggio. Adesso stiamo apportando delle migliorie, stiamo mettendo dei pannelli solari per il problema dell'energia elettrica che a Baghdad è ancora difficile da risolvere, tutti i giorni manca per due o tre ore l'energia, e se fai *training* al computer diventa essenziale. Diciamo che non c'è stata una chiusura dell'istituto, le attività sono state spostate con dei corsi. Ad esempio, quando le parlavo del database per il recupero degli oggetti, nel 2005 è successo che la polizia giordana ha contattato il Centro Scavi. All'epoca avevamo un Centro italo-giordano anche ad Hamman, ho contattato il Centro Scavi che ovviamente con la collaborazione dell'Iraq Museum si sono catalogati tutti i pezzi che provenivano tutti dal commercio antiquario o da scavi clandestini. Tutti i pezzi ritrovati provenivano dal Museo, piccoli oggetti, sigilli. Abbiamo così colto l'occasione per spostare i corsi di formazione da Baghdad a Hamman,

perché Bagdad nel 2004-2005 era il centro dei rapimenti dei giornalisti, degli stranieri. Fino al 2007-2008 non siamo più potuti tornare a Bagdad perché la situazione era pesante. Adesso la situazione è diventata quasi normale, già dal 2014 abbiamo cominciato a lavorare per l'apertura di una struttura che attirasse un po', non solo i funzionari del museo o delle autorità ma anche universitari. A parte i *training* che facciamo ogni anno ci sono stati eventi culturali. È un istituto di scienze archeologiche ma in accordo con l'ambasciata l'abbiamo chiamato Centro Culturale di Scienze Archeologiche e di Restauro; abbiamo fatto anche concerti, letture e presentazione di libri, eventi, mostre. È al momento l'unico edificio legato alla rappresentanza italiana da un punto di vista culturale a Bagdad.

Ho letto che l'istituto ospita anche la polizia archeologica. Di cosa si tratta? Quali rapporti intrattenete con loro?

Quello è stato uno dei motivi per cui ci è stato dato quell'edificio lì, dal momento che avrebbe ospitato anche un distaccamento della polizia archeologica. In Iraq c'è la polizia archeologica all'interno del corpo della polizia che si occupa di monitoraggio e controllo dei beni culturali. Sono poliziotti come gli altri ma in più hanno questo compito. E attualmente da diversi anni i carabinieri italiani fanno dei *training* al ministero per questi poliziotti. Una parte dell'edificio, due o tre stanze più cucina e bagno, è occupata dalla polizia che veglia su di noi, sull'edificio. Alcuni partecipano a tutti i *training* che proponiamo, in alcuni casi abbiamo organizzati corsi tenuti dai carabinieri del nucleo di tutela e loro hanno partecipato.

In merito al materiale fotografico invece mi diceva che sono foto prettamente di documentazione degli scavi.

Sì, la stragrande maggioranza.

Ma generalmente sono state realizzate da un archeologo o da un fotografo?

Sono le nostre foto dello scavo, *step by step* e poi si fotografano tutti gli oggetti che vengono trovati, che vengono consegnati. Alcune sono fotografie di eventi che si sono fatti, ci sono magari qualche fotogramma di gite, dei viaggi degli archeologici negli anni '70-'80 per l'Iraq. Io sono appassionato di fotografia e ne sto facendo migliaia quando vado giù. Ma fotografo la gente per strada, le strade. Ci fosse stato uno come me, avremmo avuto un archivio unico perché dagli anni '60 ad oggi ci sono stati grandi cambiamenti dovuti anche alle instabilità del paese. È un archivio di un centro di ricerca archeologico, ci sono anche immagini satellitari, ci sono piante, disegni tutto quello che viene prodotto durante una missione archeologica.

Quanti pezzi contiene l'archivio riguardante l'Iraq?

A Camera non lo sanno, perché l'archivio è ancora nei locali del Centro Scavi. Hanno saputo dell'archivio, ci hanno contattato, ci hanno dato le modalità per realizzare un censimento così abbiamo dato loro l'incarico. Abbiamo incominciato a gennaio 2020 poi ci siamo interrotti. Hanno fatto una ricognizione generale e preliminare per grandi temi, di tutto il materiale che abbiamo. Circa 250000 immagini analogiche, 25000 diapositive, 550 lastre di vetro, 101100 negativi. Poi abbiamo cominciato il fondo Turkmenistan ma abbiamo pubblicato solo alcune foto. Il censimento prenderà anni. Lo facciamo fare agli studenti, si tratta del primo censimento dell'archivio. Le foto messe sono senz'altro le più evocative.

Quindi le missioni archeologiche non sono mai state seguite da fotografi professionisti?

Sì, abbiamo fatto delle campagne con fotografi professionisti. Oggi con la macchina fotografica digitale è l'archeologo che fa le foto dello scavo, altrimenti si dovrebbe chiamare in continuazione il fotografo ed essendoci più aree di scavo non è possibile. Il fotografo si prendeva un tempo e anche adesso se si deve fotografare un bell'oggetto in una maniera professionale con le luci in studio e con un fondale speciale. Non ne abbiamo mai avuto uno in Iraq, in Turkmenistan abbiamo avuto fotografi per 10-15 gg che fotografavano lo scavo. Poi anche per questioni legate al fatto che le missioni ottengono sempre meno fondi. In pratica le foto dello scavo le fa l'archeologo. Se uno scavo è particolarmente bello o interessante, alla fine della campagna si può decidere di chiamare il fotografo per fare un libro, un sito, foto ad impatto, com'è stato fatto per il Palazzo di Sennacherib. Inoltre non è facile fare le foto in questi paesi perché la luce è molto forte. Quando faccio lezione all'università, dedico sempre una lezione di fotografia in quei paesi.

2. Intervista alla Dott.ssa Roberta Menegazzi

Dunque io ho preparato qualche domanda, principalmente in merito a due argomenti, uno riguarda il progetto BRILA, di cui so che lei è stata responsabile e ha anche realizzato una pubblicazione e l'altro entra nello specifico dell'allestimento della mostra di Michael Rakowitz, al Castello di Rivoli, se lei è d'accordo inizierei dal primo.

Quali sono state le principali azioni per la riuscita della creazione del database d'informazioni riguardanti i beni culturali?

Il progetto BRILA ha previsto varie fasi. Una prima fase legata agli oggetti che erano stati trafugati dai musei regionali durante la Prima Guerra del Golfo e di quella fase non mi sono occupata io nello specifico. Se n'era occupato il Professor Lippolis, e quella è stata la fase dei primissimi anni 2000. Era stato creato questo database su principalmente piccoli oggetti trafugati dai musei regionali che ancora erano in giro. Io mi sono occupata nello specifico di una fase posteriore alla Seconda Guerra del Golfo e quindi ho lavorato tra il 2004 e il 2005 su un lotto di materiali che erano stati trafugati dall'Iraq e che erano stati confiscati dalle autorità giordane. In quel database sono state inserite tutte le informazioni recuperabili ovviamente che non sempre erano così tante. Nel caso della fase del progetto tra il 2004 e il 2005 era stato diverso perché di quelli avevamo gli oggetti fisici: se nei primi anni 2000 era su oggetti trafugati non ancora rinvenuti e quindi si lavorava sulla documentazione che si aveva, nel mio caso è stato lavoro inverso. Dall'oggetto presente bisognava risalire alla provenienza, di quel lotto una parte significativa proveniva dall'Iraq Museum e quindi erano oggetti che poi sono stati recuperati e quindi identificati, riconosciuti e restituiti. Alcuni erano oggetti importanti, c'era una testiera in avorio che risultava nella top 30 degli oggetti mancanti dal Museo di

Baghdad. Erano tutti oggetti trafugati nel saccheggio del 2003, quindi è stato un lavoro un po' inverso.

Mi chiedevo se fosse a conoscenza del processo che ha portato alla confisca dei beni, le autorità Giordane hanno confiscato tutti questi bene insieme?

No, erano lotti diversi in punti diversi della Giordania, sostanzialmente erano tutte al confine tra Giordania e Iraq, ma in vari punti, alcuni confiscati dalla dogana aeroportuale, alcune alle frontiere di terra.

A seguito di queste confische sono state riconosciute delle responsabilità penali, giuridiche di qualche tipo che lei sappia?

No, non credo, noi non sapevamo nulla di questo, dell'aspetto giuridico, siamo stati chiamati per la parte archeologica

L'interesse dei lotti poi è rientrata in territorio iracheno?

Sì, per quello che ho visto sì. Non tutti erano materiali riconosciuti come iracheni, c'erano anche dei falsi, alcuni erano appunto materiali da musei, appunto principalmente dall'Iraq Museum con ancora il numero identificativo. Altri erano palesemente da scavi clandestini, quindi erano materiali molto misti. Però appunto sulla restituzione ho la certezza, perché quando sono tornata all'Iraq Museum ho visto la testiera e quindi erano finalmente tornati a caso.

Una previsione futura, lei ritiene che ci sarà bisogno di creare un nuovo database in seguito agli avvenimenti della guerra civile, o anche semplicemente perché l'Iraq ha un'economia da Paese fonte? Mi chiedevo se la situazione fosse cambiata o se sarà sempre necessario a svolgere questo tipo di lavoro investigativo.

Io spero di no, ora non sono aggiornata sul problema degli scavi clandestini, però rispetto al patrimonio iracheno il danno più grande non era stato quello del Museo di Baghdad, ma era stato quello degli scavi clandestini e quindi in relazione a questo è difficile fare un database di materiali che ancora non si conoscono. Forse il grande lavoro da fare a livello investigativo è dotarsi di strumenti per fermare il commercio illegale delle opere d'arte. Il saccheggio di un museo è un fatto eclatante e la distruzione è un'altra questione ancora, mentre il mercato clandestino è un drenaggio continuo del patrimonio rispetto al quale non è possibile mettere in piedi un database, perché nessuno è in grado di quantificare. È in quel senso che sarebbe importate agire, sicuramente nel momento in cui la situazione del paese si è stabilizzata e quindi sono tornate le missioni archeologiche. Credo che questo giochi un ruolo importante nella prevenzione, perché se sono presenti delle missioni archeologiche che fanno un lavoro con la popolazione del territorio, se si sensibilizzano le comunità locali, queste stesse possono essere un primo argine a questo fenomeno anziché essere usate come manovalanza negli scavi clandestini. Questo porta a beni culturali che vengono venduti a qualche dollaro che poi acquisiscono un valore esponenziale nei vari passaggi del mercato internazionale.

Chiaramente. Per quanto riguarda Rakowitz invece so che è stata contattata dal Castello di Rivoli, o è stato contattato il Centro Scavi, per contribuire all'allestimento delle sale di questa importante retrospettiva sull'artista. Perché è stato contattato il centro scavi di Torino, cercavano un parere tecnico da archeologo?

Ma è stata la prima domanda che mi sono posta anch'io (ride). Pur essendo felicissima di collaborare, quando sono stata contattata dalla direttrice del museo ero entusiasta ma ho chiesto perché, essendoci l'artista stesso a partecipare attivamente all'allestimento, mi

sono domandata quale potesse essere il mio ruolo. La risposta è stata che è stata una richiesta esplicita dell'artista. Tutte le volte che l'opera è stata esposta, infatti, l'artista vuole che ci sia un archeologo a farlo, lascia all'archeologo carta bianca per l'installazione degli oggetti su questo tavolo, tavolo che ritrae la via processionale di Babilonia. Quindi per quell'opera lì, *The invisible enemy should not exist*, l'esposizione e l'allestimento di quell'opera l'artista vuole che sia fatto da un archeologo e questa è stata la risposta che mi è stata data. Dopo di che lavorando, immaginando e approfondendo quella che è l'opera, la sua sensibilità, mi sono data delle risposte personali, ho capito perché nell'idea di Rakowitz, c'è bisogno di un archeologo per fare questo lavoro. Rakowitz ha deciso di fare così perché una delle prime volte che quest'opera è stata esposta a Chicago, ha visitato la mostra il Donny George Youkhanna. Youkhanna era stato direttore dell'antichità irachene, e in quel momento era in esilio dall'Iraq dopo la guerra. Dopo aver visitato la mostra, insieme a Rakowitz, aveva spostato gli oggetti per metterli nell'ordine corretto dal punto di vista filologico e archeologico. Quindi l'artista, ha voluto che fosse sempre un archeologo a farlo anche come omaggio a Donny George, che era stato anche una figura molto importante rispetto alle antichità irachene. La mia visione personale di questo gesto è che comunque, un oggetto archeologico assume valori e significati diversi, a seconda di chi lo guarda, di chi entra in relazione con l'oggetto. Quindi questa manipolazione fisica dell'oggetto da parte dell'archeologo, per me, ha il valore simbolico di dare ancora una nuova vita, un nuovo punto di vista dell'oggetto. Nel caso della mostra di Rakowitz le opere sono un simulacro dell'oggetto, ovviamente questi oggetti simboleggiano una sentita assenza, ma proprio per questo hanno una potenza evocativa molto forte. Farli manipolare a un archeologo dà all'oggetto ancora un altro valore, una sfumatura diversa. Per me è stata un'esperienza anche relazionarmi con Rakowitz.

Quando sono arrivata c'era davanti a me il tavolo bianco e di fronte tutti questi oggetti. È arrivata prima l'assistente e mi ha detto di disporli nell'ordine che ritenevo appropriato che fosse cronologico, per materiale o altro. Io ho pensato un po', poi quando è arrivato l'artista ho condiviso quello che era il mio pensiero sull'allestimento dell'opera. Ogni criterio archeologico in senso stretto (ordine, cronologia, aree di provenienza) sarebbe stato un appesantimento inutile, una pedanteria. Dal mio punto di vista, gli oggetti hanno un valore nella loro storia e hanno tante storie a seconda dell'uso, dei momenti storici, delle diverse prospettive soggettive, poi quando l'archeologo li scopre assumono un altro valore, quando sono esposti ne acquisiscono un altro ancora. Rakowitz nella sua prospettiva da artista ne aveva dato un altro valore potentissimo di simbolo dell'assenza, del pericolo, della fragilità del patrimonio, pertanto non volevo appesantire tutto questo e quindi il mio apporto di archeologa ho deciso di dare un ordine estetico alla tavola. L'unica cosa, l'assistente mi aveva fatto vedere una riproduzione di una spada dicendomi che si trattava del primo oggetto di una serie di 7000 pezzi, quindi ho deciso con un approccio da archeologa di metterlo come primo oggetto di esposizione. Rakowitz divertito da quest'idea, ha aggiunto quelli fatti subito dopo, e in effetti risultavano stilisticamente diversi, in quanto fatti di carta di giornale, poi sono arrivati altri tipi di packaging per gli oggetti realizzati successivamente. Una serie di oggetti è stata disposta in centro perché si trattava di un gruppo statuette votive dunque difficilmente immaginabili separatamente, per il restante materiale abbiamo seguito un criterio prettamente estetico. Quindi abbiamo apparecchiato la tavola.

Mi chiedevo se a seguito della mostra, ha avuto modo di confrontarsi con l'artista, o anche di farsi delle idee sue personali in merito al rapporto tra arte contemporanea

e archeologia, anche rispetto al concetto di *public archaeology* di cui ora si parla sempre di più.

Mi sono fatta un'idea, principalmente legata a due artisti che ho avuto la fortuna di conoscere, uno è Rakowitz, e l'altro è Roberto Cuoghi, che aveva esposto a Rivoli nel 2008, in una personale, un'opera potentissima, poi acquisita dal Castello di Rivoli. Era un'installazione sonora derivata da una ricerca approfondita sui testi di epoca assira, sugli strumenti musicali, una lamentazione sulla caduta di Ninive e Harran, *Šuillakku*, che lui ha fatto documentandosi ed elaborando i dati, riproducendo lui stesso i suoni, gli strumenti, cantando, componendo quest'opera che occupava tutto un piano del castello e camminando da una sala all'altra si veniva travolti da questi suoni. Io attraversando queste sale potevo vedere i rilievi assiri che raccontavano le storie degli assedi delle città. Un'opera potentissima. In occasione dell'inaugurazione, abbiamo conosciuto Roberto Cuoghi, siamo diventati amici, ci siamo frequentati per un periodo e ho capito, guardando l'opera di Cuoghi prima e quella di Rakowitz dopo, che sono opere diversissime, ma diverse anche nell'intento, Cuoghi ha una ricerca più introspettiva, molto più intima, mentre Rakowitz ha una dimensione dell'arte contemporanea pubblica, aperta al mondo, mentre Cuoghi implode con la sua arte. Sono due artisti che io ritengo straordinari, mi ha stupito il rispetto filologico che hanno nell'approcciarsi alle tematiche archeologiche, che è molto simile all'approccio di uno studioso. Rakowitz, riproduce le sue figure, seguendo le dimensioni, le proporzioni, studiando i database e facendosi aiutare da esperti. Cuoghi aveva costruito quest'opera, studiandosi testi, andando a vedere gli strumenti quindi con un grande lavoro filologico, come farebbe uno studioso. Ma la differenza abissale è poi la libertà, che l'archeologo non ha, e l'artista per definizione ha, di rielaborare tutto questo e quindi di arrivare dove l'archeologo non può arrivare. Cuoghi

è arrivato a riprodurre i suoni, le voci e i rumori cosa che all'archeologia è proprio impedito, mentre Rakowitz è riuscito a portare questo messaggio rispetto alla fragilità e all'importanza del patrimonio culturale, in un modo così forte, così diretto, immediatamente percettibile a tutti. È quello che io vorrei fare, ma da archeologa non posso fare, perché sono legata a delle forme, a dei canali di comunicazioni che automaticamente creano delle barriere rispetto al grande pubblico.

Quindi la dimensione più divulgativa dell'archeologia, è da considerarsi non così d'impatto come può esserlo un'opera artistica?

Sì, mi spiace dirlo, io credo molto nella disseminazione di lavori, come i lavori che adesso sto seguendo di archeologia pubblica, mi impegno per fare arrivare le cose ai pubblici più vasti possibili, dai ragazzi ai non addetti ai lavori. Ma l'arte ha un linguaggio, che è così diretto, così emozionale, così evocativo che veicola questi messaggi con una potenza che gli archeologi, secondo me, non riescono ad esprimere.

3. Intervista al Prof. Stefano De Martino

Entrerei subito nel merito, se per lei va bene, e le farei una domanda in merito al Suo contributo per il catalogo dell'evento "Anche le statue muoiono". Le volevo chiedere un chiarimento in rapporto a quello che lei scrive nell'incipit del suo intervento: questo fenomeno di iconoclastia salafita dell'ISIS è chiaramente una razzia al fine di arricchirsi da un lato, da un altro lato è un fenomeno più culturale prescritto dalla loro interpretazione religiosa e poi è anche un fenomeno politico per sconvolgere il mondo occidentale. Le volevo chiedere quale secondo lei tra questi tre fenomeni possiede la vena maggiormente distruttiva. Cosa ha portato a far esplodere la moschea Mosul?

Il mio punto di vista diciamo è il punto di vista dello studioso del mondo antico, non sono un politologo. Da tanti anni lavoriamo in Medio Oriente, anche sulla base di quello che ho letto in tutti questi anni che le motivazioni fossero fondamentalmente di due tipi. Una motivazione di carattere politico e culturale, le due cose vanno insieme. L'ISIS voleva distruggere le identità culturali di ogni singola area che andava conquistando: all'inizio la Siria, poi l'Iraq settentrionale e poi nella loro prospettiva probabilmente ci sarebbe stata la conquista dell'intero Medioriente. Ora in Iraq l'identità culturale che si era creata a partire dagli Anni '30-'40 fortemente radicata nel passato remoto della Mesopotamia, cioè l'Iraq, composto da sciiti, sunniti e curdi, non aveva una sua unità e quindi venne creata questa memoria culturale artificiale e la stessa cosa è stata fatta in Turchia – nel senso che gli Ittiti non rappresentano certo la Turchia di oggi. L'ISIS aveva bisogno di distruggere questa identità nazionale nell'ottica di una comune identità islamica oltranzista. Quindi andava portato avanti il verbo della non raffigurazione delle immagini nel disprezzo di tutto quello che fosse pre-islamico, infatti mi dicono colleghi che

lavorano in Kurdistan e nella zona dell'Iraq settentrionale che la popolazione di Ninive è fortemente sconcertata dalla distruzione di rovine che sono abituati a vedere. Sarebbe come dire se facessero esplodere Pompei. Tutti i Napoletani ritengono che Pompei faccia parte della memoria collettiva da sempre. L'aspetto economico secondo me non è da sottovalutare perché l'ISIS ha innescato un mercato antiquario vastissimo, dagli scavi clandestini alla distruzione parziale di reperti perché poi ne salvavano parti facilmente trasportabili. Non ho fonti di prima mano ma dicono che fosse una delle principali fonti di acquisizione di ricchezza dopo il commercio di petrolio con la Turchia e l'esportazione di armi. Diciamo che l'ISIS anche se negava il valore delle immagini poi è diventato potentissimo nell'uso delle immagini perché i video che trasmettevano avevano una forza comunicativa estremamente contemporanea e che non ci aspetteremmo da coloro che professano la negazione dell'uso dell'immagine e quindi le cose sono da considerare tutte insieme. Certo il danno che è stato fatto è elevatissimo e da un punto di vista archeologico e storico artistico sono beni che sono andati distrutti per sempre, è assolutamente evidente. Non credo sinceramente per l'Iraq – che conosco meglio – che poi l'Isis sia riuscito ad intaccare questo fascino dell'antica Mesopotamia. Insieme ai colleghi di Torino stiamo lavorando a una nuova parte di riallestimento del Museo di Baghdad. Chiaramente bisogna distinguere tra l'élite che è al potere e la massa della gente. Però diciamo è molto ripresa questa volontà di diffondere nelle scuole, presso i ragazzi, presso i giovani, il senso, l'importanza di questa cultura che rappresenta il passato di quel territorio. Ovviamente è discontinuo rispetto alla realtà del mondo islamico ma rappresenta un passato importante per questi paesi. Credo che anche in Siria sia così, con la volontà di riaprire il Museo di Damasco. Certo lei mi può dire tutti questi sono governi che hanno forti responsabilità nel non rispetto dei diritti umani. Poi è chiaro che la volontà di

difendere l'identità culturale passata che l'ISIS aveva tentato di distruggere sia comune a tutti questi paesi. L'abbiamo visto anche con il desiderio che ha dimostrato il Libano di recuperare quello che è andato distrutto dopo la grande esplosione.

La seconda domanda riguarda il diritto umanitario. A livello di diritto internazionale è fortemente condannato ogni attacco ai beni culturali. Oramai si parla di un diritto consuetudinario, questo nell'ottica di preservare ogni cultura. Ma nel momento in cui una cultura ha tra i suoi valori fondanti la distruzione di questo patrimonio si innesca una contraddizione. Lei pensa che questo contrasto possa dipanarsi in qualche modo o semplicemente non c'è soluzione di continuità?

Non voglio dare una previsione troppo pessimistica ma ritengo che difficilmente il rispetto dei dettami stabiliti dall'UNESCO all'indomani della guerra mondiale sarà rispettato. Ricordiamoci che nella Seconda Guerra Mondiale è stata bombardata Dresda, è stato bombardato Cassino, sono state fatte delle operazioni che non avevano un'utilità strategica bellica. Pensiamo alla distruzione sistematica dello Yemen nel conflitto che vede coinvolta anche l'Arabia Saudita. Indubbiamente ci vuole uno sforzo internazionale. Però non so quando poi si arriverà a rispettare l'importanza e la valenza della cultura delle zone di conflitto. L'ISIS poi nella prima fase non aveva alcuna intenzione di collocarsi in uno scacchiere politico che vedeva *agreements* o il rispetto delle norme. Operava in una maniera assolutamente barbarica. Non aveva volontà e ne interesse di farsi riconoscere a livello internazionale. E ha distrutto monumenti statue di cavalieri in Siria che non avevano valenza identitaria. C'era solo la volontà di distruggere, di radere al suolo il passato culturale di questi paesi. Pensiamo alle distruzioni dei Buddha in Afghanistan, questa stessa volontà distruttiva è ravvisabile nell'operato dello Stato Islamico. Quindi è

poi molto difficile trovare modalità che impediscano a governi o ancor di più a fazioni distruttive di rispettare le Convenzioni stabilite dall'UNESCO.

Mi sembra che questo evento, *Anche le statue muoiono*, vada in questa direzione. Il diritto internazionale non basta, serve sensibilizzare tutti.

Assolutamente. Quella è stata una bellissima esperienza per tanti motivi; è stata una sinergia tra varie istituzioni torinesi che si occupano di realtà molto diverse. La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo che si occupa di arte contemporanea, strutture museali, Università e devo dire che ho appreso moltissimo da colleghi che si occupano di altri aspetti. Quello che noi volevamo mettere in luce è la lunga durata degli aspetti dell'iconoclastia dall'antichità fino ad oggi per finalità politiche, culturali e così via e anche quale fosse l'approccio di artisti contemporanei provenienti da paesi mediorientali. Nel senso che dobbiamo un po' superare questa visione che è l'Occidente che si occupa del mondo altro, dobbiamo coinvolgere sempre di più i paesi direttamente chiamati in causa perché è solo con una coscienza che si sviluppa nelle varie realtà locali che si può avere il rispetto della propria cultura. Nel convegno che c'è stato è emersa da parte di alcuni partecipanti e da parte di alcuni artisti l'idea che la presenza di archeologici, di studiosi dell'arte occidentali nei paesi del Medioriente ancora venga a configurarsi come una sorta di colonialismo culturale. Abbiamo cercato di sfatare questa immagine. Sempre di più è necessaria una collaborazione stretta con studiosi e realtà istituzionali locali e questo è scontato. Nessuna missione archeologica lavora più da sola ma tutto avviene necessariamente in *partnership* con le realtà locali. Bisogna cercare di coinvolgere sempre di più e di operare in maniera umile. Noi non siamo quelli che vanno ad insegnare. Noi andiamo ad insegnare, a fare *training* se c'è bisogno, ma abbiamo anche noi molto da imparare dai colleghi e dalla popolazione dei paesi nei quali abbiamo scelto di lavorare.

Oltre al testo che ha scritto per il catalogo ha dato un contributo organizzativo ulteriore a questo evento?

Abbiamo lavorato quasi due anni con riunioni settimanali negli ultimi tempi, sia per la scelta delle opere che per quella degli artisti. Io non rappresento una struttura museale, noi come CRAFT abbiamo prestato le fotografie dei rilievi del palazzo di Ninive che l'ISIS ha distrutto e quindi hanno una valenza importante non solo come merito ma anche come conservazione di una memoria di qualcosa che è andato perduto. Abbiamo sempre collaborato in grande sinergia, poi è chiaro che i colleghi delle strutture museali e delle strutture conservative hanno avuto un ruolo maggiore perché sono stati loro che hanno organizzato tutta la parte di testi ed espositiva. Però devo dire è stato un lavoro collegiale, è stata una bellissima esperienza che speriamo potrà ripetersi.

Ha parlato delle fotografie del palazzo di Ninive. Posso chiederle chi le ha scattate, e se le avete scattate come rilievo archeologico?

Nei primi anni 2000 l'istituto aveva organizzato con l'Istituto Centrale di Roma una ricognizione del palazzo che era già in uno stato di degrado atmosferico ed ambientale. Pertanto un collega romano – Angelo Rubino – si era premurato di scattare queste foto prevalentemente con luce naturale, sia con la luce del sole sia con la luce notturna della luna, come materiale documentario. Parallelamente è stato fatto, utilizzando tutte le collaborazioni del Ministero, quindi chimici, fisici e fotografi, un'analisi sullo stato di conservazione delle strutture nell'ottica di creare una specie di parco, una copertura su queste rovine in grado di proteggerle e al tempo stesso di renderle più fruibili. Poi gli eventi che l'Iraq ha passato a partire dal 2003 e fino ad ora ne hanno impedito la realizzazione e dunque queste fotografie sono il materiale esistente rimasto - perché i

rilievi sono stati distrutti – oltre ai rilievi che poi sono finiti al British Museum, al Louvre o anche negli altri musei dei paesi mediorientali. Questa documentazione fotografica era particolarmente significativa perché sono macro, zoomate su particolari che al naturale sono di pochi centimetri e permettono uno studio notevole. Noi abbiamo mandato queste fotografie in molte mostre, a Venezia, a Pavia etc. Abbiamo cercato di farle circolare il più possibile proprio in un'ottica di sensibilizzazione anche dell'opinione pubblica italiana ed europea verso questi materiali.

A seguito di questo evento, *Anche le statue muiono*, quale pensa che possa essere l'apporto dell'arte contemporanea in merito proprio al recupero di un'identità che rischia di perdersi altrimenti?

È molto forte. C'è stata una bellissima mostra al castello di Rivoli dell'artista Michael Rakowitz che lavora a Chicago che si ispira e ricrea con materiali poveri le grandi decorazioni dei palazzi neo-assiri. L'arte contemporanea ha un'importanza fondamentale sia nella denuncia di quello che può succedere sia nella diffusione del passato. Credo che noi archivisti, io sono un filologo e studio le tavolette cuneiformi di 2000 anni fa, dobbiamo uscire dallo scetticismo sia nel non considerare il valore dell'arte contemporanea, ma anche di media molto più semplici nel senso che anche un videogioco, un film, un fumetto può servire per avvicinare un pubblico magari più giovane a dei termini che altrimenti sembrerebbero muffosi e di non interesse. Ogni strumento comunicativo a seconda delle fasce di età, degli interessi di colui che ne fruisce, è assolutamente fondamentale e l'arte contemporanea poi ha assolutamente una funzione importante e dobbiamo sempre più lavorare insieme. Spero ci sarà la possibilità con la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di riproporre qualcosa. Ora purtroppo siamo finiti in questi due anni del taglio completo, dovremo riorganizzarci, avremo problemi

economici dovuti ai finanziamenti alla cultura per la situazione economica generale di crisi. Appena ci sarà la possibilità riprenderemo a lavorare insieme, con il Museo Egizio poi è sempre un grande piacere. Sono un team straordinario.

4. Intervista all'Archeologo Mirko Furlanetto

Il professor Carlo Lippolis mi ha raccontato della collaborazione che avete avuto: tre fumetti.

Sì, con il CRAST abbiamo realizzato 3 fumetti intitolati *La strada di Bagdhad* e tradotti in tre lingue diverse: in arabo, in inglese e in italiano. Io sono archeologo ma nell'associazione ci sono molti disegnatori diversi.

Quindi questi fumetti sono stati realizzati ognuno da un disegnatore diverso?

I fumetti pensati con il Prof. Lippolis sono stati disegnati dalla mia prima disegnatrice in stile anime. Ora abbiamo una serie di disegnatori diversi.

Posso sapere di più di questo progetto? Come vi è venuta l'idea di realizzare fumetti a tema archeologia?

Il progetto sviluppato con Lippolis è solo una piccola parte. Nasce in ambito associativo, perché io ho un'associazione culturale, la JMX-comics, dopo di che data da una nostra necessità di creare qualcosa per i bambini, qualcosa che potesse raccontare quello che un archeologo fa, ci è venuta l'idea di utilizzare come medium il fumetto. Perché in fin dei conti è questo, cercare di trasmettere la passione per l'archeologia. E da lì nasce il nostro primo numero del 2014 che spiegava -oltre alla funzione dell'archeologo- anche un sito neolitico di archeologia vicino al mio comune, che non era molto conosciuto né tantomeno frequentato, di cui quindi si iniziava a perdere la memoria. Io dico sempre che se tra 5000 anni qualcuno si ricorderà ancora di questo sito. L'obiettivo, infatti, è stato pienamente raggiunto. Dopo aver lavorato a questo sito ci abbiamo preso la mano. C'era un altro sito nel comune vicino, quindi abbiamo progettato e successivamente realizzato un altro fumetto. Poi ne abbiamo fatti una serie, intitolata *Matrix*, andando a Portogruaro

e in molti altri siti. Abbiamo iniziato una vera e propria serie che tocca il Friuli e il Veneto. Poi siccome ho collaborato molto con l'università di Venezia. Abbiamo successivamente realizzato due numeri per una missione archeologica in Georgia, anche lì ci siamo appoggiati a un'associazione culturale locale per la divulgazione di questi due prodotti che sono stati supportati anche economicamente dall'ambasciata georgiana. Da questi due fumetti è anche nato un cartone animato, il primo cartone animato di tutto il progetto. Poi ho avuto la fortuna di conoscere Lippolis, e abbiamo realizzato un trittico, *la strada di Baghdad*, che cerca di riassumere sotto forma di immagini tre tipi di relazione di tre soggetti diversi con il patrimonio archeologico e culturale. Abbiamo realizzato anche per loro un cartone animato che è stato presentato ormai un anno fa, presso il museo di Baghdad

Eventualmente anche il cartone animato è reperibile?

Sì, ti mando tutto dal nostro sito web

Si parla mai esplicitamente, all'interno dei vostri fumetti, della questione del pericolo in cui talvolta si trovano i siti archeologici?

Nei fumetti de *La strada di Baghdad* il tema viene inevitabilmente accennato, ad esempio per quanto riguarda gli scavi clandestini, si sottolinea più volte l'importanza di valorizzare i siti. Nel primo capitolo della trilogia si parla di una bimba che lascia il proprio villaggio per andare in città. La nonna che è il fulcro della Memoria Storica di questo sito, sa che la bimba si allontanerà dalla propria casa, cosa che succede spesso in Iraq. I villaggi più lontani sono spesso adiacenti ai siti archeologici. Gli abitanti del villaggio sono dunque i custodi oltre che materiali anche storici, della memoria del sito e del territorio. Il racconto della nonna procede rievocando gli splendori del sito, e in una vignetta la bambina viene

ammonita rispetto al pericolo degli scavi clandestini. La nonna allora raccomanda a questa bambina di andare a Baghdad e scoprire il mondo, ma senza mai dimenticarsi da dove proviene. Alla fine della storia questa ragazzina diverrà archeologa, che peraltro è uno degli obiettivi di questo progetto. Da lì abbiamo parlato anche del ruolo dell'archeologo, dalla scoperta del reperto fino alla valorizzazione. Infine abbiamo parlato del Museo di Baghdad, raccontando di questo bambino che viene portato dal padre a visitare il museo. Anche in questo caso velatamente abbiamo fatto riferimento alla guerra. In una tavola c'è questo riferimento a un periodo storico attraverso la metafora della luce che qualcuno ha deciso di spegnere, in tutta risposta il bambino spera che questo non accada mai più.

Scrivi tu lo storyboard?

Io scrivo lo storyboard, ma non avendo fatto l'accademia di fumetto, molto lo decide anche il disegnatore, in base al suo stile.

Quindi ormai sono tanti anni che andate avanti con questo progetto.

Sì, stiamo continuando, usciamo con una cadenza di 2/3 progetti l'anno, se non ci fosse stato il Covid sarebbe senz'altro stato più facile.

Tra l'altro si parla di una situazione molto grave di alcuni siti archeologici, proprio per il fatto di essere stati abbandonati a loro stessi a causa della pandemia.

Sempre per il Covid, con la chiusura dei musei, i beni culturali vengono messi in secondo piano, chi vive di cultura, di archeologia, cerca di rimanere attaccato, con le unghie e con i denti a questo ambito. Il fumetto puoi gestirlo anche da casa, così come i giochi da tavolo. Facciamo anche questo, tramite il gioco cerchiamo di informare i più piccoli.

Avete avuto un qualche tipo di riscontro una volta divulgato il fumetto?

Allora, ti dico la sincera verità, dobbiamo lavorare molto su quest'aspetto. Sarebbe importante avere un modo di approcciarsi e ottenere dei feedback; per poter migliorare su determinati aspetti, e venire incontro alle esigenze del fruitore; ma anche per capire se effettivamente chi legge poi viene sensibilizzato rispetto a questi temi.

Bibliografia

- AA. VV., *Aritvisme, Art, Action Politique et Résistance Culturelle*, Alternatives, 2010
- G. Arangio-Luiz, *Autodeterminazione (diritto dei popoli alla)*, in *Enciclopedia Giuridica*, IV, Roma, 1998, pp. 1-13
- L. Bellatalla, *Introduzione* in J. Dewey, *Educazione e arte*, La Nuova Italia, Firenze, 1977
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011
- I. Blazwick, *Michael Rakowitz: Un'intervista transatlantica*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 34-49
- B. Boucher, *Babylon without borders*, in *Art in America*, 4, New York, aprile 2007
- P. Boylan, *Review of the Convention for the Protection of Cultural Property*, UNESCO, 1993
- N. Brodie, *The Western Market in Iraqi Antiquities*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, pp. 63-74
- P. Brusasco, *Tesori rubati – Il saccheggio del patrimonio artistico nel Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2013
- C. Buckley, J. Menick, A. Nevarez, M. Rakowitz, V. Tevere, *Public Space, Public Dissent*, in *Janus*, Bruxelles, primavera 2004
- I. Calderoni, *Anche le statue muoiono*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 64-72
- I. Caracciolo, *La Convenzione UNIDROIT del 1995. Il diritto uniforme quale strumento sussidiario per la restituzione dei beni culturali mobili trafugati nel corso di conflitti armati o in territori occupati*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 223-228
- E. Christillin, S. de Martino, E. Pagella, P. Sandretto Re Rebaudengo, *Introduzione*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, p. 7
- C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019
- C. Christov-Bakargiev, *Premesse*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 10-13

- C. Christov-Bakargiev, *Una lettera sulle intenzioni, le persone, i progetti e le cose incantate*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 24-33
- C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018
- E. Clement, *Some Recent Practical Experience in the Implementation of the 1954 Hague Convention*, in *International Journal of Cultural Property*, 1994
- S. D'Amico, A. Rubino, *Rilevamento stereofotogrammetrico degli orostati in gesso alabastrino del palazzo di Sennacherib a Ninive*, in C. Lippolis (a cura di), *Ninive - il Palazzo senza Eguali di Sennacherib*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, pp. 95-102
- R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano, 2010
- S. de Martino, *Distruzione e recupero della memoria nell'antica Mesopotamia e nell'Iraq contemporaneo*, C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 30-39
- E. Del Vecchio, M. Del Vecchio, *Atlante storico delle relazioni internazionali*, CEDAM, Padova, 2001
- J. Dewey, *L'arte come esperienza*, La nuova Italia, Firenze, 1951
- M. Driver, *The Protection of Cultural Property During Wartime*, in *Review of European, Comparative & International Environmental Law*, 9, Issue 1, aprile 2000
- P. Eely, *Michael Rakowitz: an import-export business, posters, shelters for the homeless and the smell of buns*, in *Frieze*, 99, Londra, maggio 2006
- J. Farchakh-Bajjal, *Who Are the Looters at Archaeological Sites in Iraq?*, in R. Rothfield (a cura di), *Antiquities under Siege, Cultural Heritage Protection after the Iraq War*, AltaMira Press, Lanham, 2008, pp. 49-56
- M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2006
- M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli BUR, 1967
- F. Francioni, *Il contributo dell'Italia al rafforzamento della Convenzione de l'Aja del 1954*, in M. Carcione (a cura di), *Uno scudo blu per la salvaguardia del patrimonio mondiale. Atti del Convegno*, Nagard, Milano, 2000, pp. 177 e ss.
- F. Francioni, *La protezione internazionale dei beni culturali: un diritto consuetudinario in formazione?*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 3-34
- M. Frigo, *La protezione dei beni culturali nei territori occupati. Il divieto di esportare i beni culturali da un territorio occupato e gli obblighi di restituzione*, in P. Benvenuti, R.

Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Giuffrè editore, Milano, 2007, pp. 123-156

M. Frigo, *The impact of the UNIDROIT Convention on international case law and practice: an appraisal*, in *Uniform Law Review*, 20, Issue 4, 2015

A. Gioia, *La protezione speciale e rafforzata dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione del 1954 al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 103-122

C. Greco, *Il museo e la sua natura*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 21-29

E. Greppi, *La protezione generale dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione dell'Aja al Protocollo del 1999*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 75-102

V. Hacker, *L'Art délicat de la politique audiovisuelle de l'Union européenne. Entre tractations commerciales et politique culturelle*, in *Les politiques culturelles de l'Union, Dialogues européens*, Presses de la Sorbonne, 2006, pp. 24-36

S. Hardy, *Illicit trafficking, provenance research and due diligence: the state of the art*, UNESCO, 2016

A. Invernizzi, *Introduzione*, in C. Lippolis (a cura di), *Ninive - il Palazzo senza Eguali di Sennacherib*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, pp. 7-8

L. Lijnzaad, *Sleeping Beauty, the untold story of the (first) Protocol to the 1954 Hague Convention*, in N. Van Wodenberg, L. Lijnzaad (a cura di), *Protecting Cultural Property in Armed Conflict*, Martinus Nijhoff Publishers, Leiden, 2010, pp. 147-156

M. Maischberger, R.-B. Wartke, J. Gonnella (a cura di), *Pergamonmuseum, Collezione di antichità classiche, Museo del Vicino Oriente antico, Museo di arte islamica*, Prestel Verlag, Monaco – Londra – New York – Berlino, 2013

H. Malallah (a cura di), *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, 2018

H. Marcuse, *Filosofia e teoria critica*, in *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, Einaudi, Torino, 1969

H. Marcuse, *Sul carattere affermativo della cultura*, in *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, Einaudi, Torino, 1969

W. J. T. Mitchell, *What do the Pictures Want? The Lives and Loves of images*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005

G. Moshenska, *Key concepts in Public Archaeology*, UCL Press, Londra, 2017

- F. Mucci, *La Risoluzione del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite N. 1483 del 22 maggio 2003: riflessioni sull'intervento diretto delle Nazioni Unite in materia di tutela dei beni culturali*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Giuffrè editore, Milano, 2007, pp. 325-342
- E. Pagella, E. Panero, *Identità perdute: storie di patrimonio e di musei*, in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 52-63
- C. Paula, *And in the End there is the Artwork, An introduction by Christa Paula*, in H. Malallah, *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, pp.
- C. Paula (a cura di), *Permanent Ground Zero, An interviewed with Hanaa Malallah by Christa Paula*, in H. Malallah, *Hanaa Malallah, 5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, Struktur Edition, Londra, 2018, pp. 16-19
- J. P. Peace «*Human rights in Iraq's transition: the search for inclusiveness*», in *International Review of the Red Cross*, 869, marzo 2008
- A. Petruccioli, *John Brinckerhoff Jackson, A proposito dei paesaggi. Dodici saggi brevi*, ICAR, Bari, 2006
- M. L. Picchio Forlati, *The Legal Core of International Economic Sanctions*, in M. L. Picchio Forlati e L. Sicilianos (a cura di), *Economic Sanctions in International Law*, Hague Academy of International Law, Leiden-Boston, 2004, pp. 99 e ss.
- P. Picone, *Corte penale internazionale e crimini degli Stati*, in SIDI (a cura di), *Cooperazione fra Stati e giustizia penale internazionale - Atti del III Convegno Nazionale tenutosi a Siena il 12-13 giugno 1998*, SIDI, Napoli, 1999
- A. Pinotti, *Antitotalitarismo e antimonumentalità. Un'elettiva affinità*, in G. P. Piretto (a cura di), *Memorie di pietra i monumenti delle dittature*, Cortina Editore, Milano, 2014, pp. 17-33
- A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale, immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016
- E. Poggese, *Il traffico illecito di beni culturali provenienti da zone di conflitto armato*, Tesi di Laurea, Relatore Prof. L. Zagato, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2017/2018
- M. Politi, F. Gioia, *La responsabilità penale individuale per violazione degli obblighi posti a tutela dei beni culturali in tempo di conflitto armato*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 197-220
- M. Pollack, *New York Debut for Inflatable Shelters for the Homeless*, in *The New York Times*, New York, 27/12/1999
- L. V. Prott, *Strengths and Weaknesses of the 1970 Convention: An Evaluation 40 years after its adoption*, UNESCO, Parigi, 2012

- L. V. Prott, *The Fight Against the Illicit Traffic of Cultural Property*, in *International Journal of Cultural Property*, Volume 18, Issue 4, 2011
- L. V. Prott, *UNESCO and UNIDROIT: a Partnership against Trafficking in Cultural Objects*, in *Uniform Law Review*, 1, Issue 1, 1996
- N. Razian, *Una storia in particelle*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 82-87
- C. Reitz, *Art, alienation and the humanities: A critical Engagement with Herbert Marcuse*, State University of New York, 2000
- E. Robson, *Patrimonio culturale di chi? Gli interessi nazionali e internazionali nell'Iraq postbellico*, in AA. VV. *Alberico Gentili. La salvaguardia dei beni culturali nel diritto internazionale*, Atti del convegno del Centro internazionale di studi gentiliani, San Ginesio, 22-23 settembre 2006, Giuffrè editore, Milano, 2008, pp. 413-426
- G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo, Dal 1848 a oggi*, Laterza, Bari-Roma, 2008
- M. Sassoli, *l'estensione della disciplina della tutela dei beni culturali ai conflitti armati non internazionali*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 157-170
- E. Scharrer, A. Viliani, *Michael Rakowitz*, in C. Christov-Bakargiev, *dOCUMENTA(13), The Guidebook*, Kassel e Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012
- T. Scovazzi, *La Dichiarazione sulla distruzione internazionale del Patrimonio Culturale*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 171-184
- S. Settis, *Resurrezioni* in C. Ciccopiedi (a cura di), *Anche le statue muoiono*, Panini Editore, Modena, 2018, pp. 9-19
- N. Setari, *Why the Invisible Enemy should not exist*, in *Michael Rakowitz. Projets récents sur Bagdad et Montreal*, Catalogo per SBC Galerie d'Art Contemporain, J. Gagnon, 2009
- E. Shohat, *Il fantasma culinario: viaggio agrodolce attraverso l'Iraq*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 50-67
- F. Shyllon, *First Special Meeting of the States Parties to the 1995 UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects*, in *International Journal of Cultural Property*, 19, 2012
- J. Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Les Prairies ordinaires pour la traduction française, Parigi, 2011
- T. Treves, *Diritto internazionale: problemi fondamentali*, Giuffrè editore, Milano, 2005

- A. Pietrobon, *Dalla Comity all'Opinio Juris: note sull'elemento psicologico nella formazione della consuetudine*, in *Studi di diritto internazionale in onore di Gaetano Arangio-Ruiz*, 1, Editoriale Scientifica, Napoli, 2004, pp. 355-374
- M. Vecellio, *Legami che uniscono*, in C. Christov-Bakargiev e M. Vecellio (a cura di), *Michael Rakowitz*, SilvanaEditoriale, Torino, 2019, pp. 68-73
- G. Venturini, *International Law and Intentional Destruction of Cultural Heritage*, in S. Pinton, L. Zagato, *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*, Sapere d'Europa, Sapere l'Europa, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017, pp. 103-118
- G. Venturini, *La necessità militare e la protezione dei beni culturali*, in P. Benvenuti, R. Sapienza (a cura di), *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, pp. 319-324
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 2009
- L. Zagato, *La protezione dei civili nei conflitti armati*, in *Deportate, esuli, profughe, rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 13-14, 2010
- L. Zagato, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del secondo Protocollo 1999*, Giappichelli, Torino, 2007
- L. Zagato, *La protezione dei beni culturali nei conflitti armati: il rapporto tra Diritto generale e Accordo nel solco del Secondo Protocollo 1999*, in AA. VV. *Alberico Gentili, La Salvaguardia dei Beni Culturali nel diritto internazionale, Atti del convegno*, Giuffrè editore, Milano, 2008, pp. 339-376
- L. Zagato, S. Pinton, M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2017
- L. Zagato, S. Pinton, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale/2, Circolazione e Restituzione*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018
- A. Zanobetti, *Diritto uniforme e diritto internazionale privato: la disciplina degli strumenti finanziari detenuti presso un intermediario*, in L. S. Rossi e E. Baroncini (a cura di), *Rapporti tra ordinamenti e diritti dei singoli, studi degli allievi in onore di Paolo Mengozzi*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2010, pp. 361-378

Riviste *on-line* e Sitografia

AA. VV., *Iraq Museum 2008*, p. III; cfr.

<https://centroscavitorino.it/images/tutela/IraqMuseum-THE_GUIDE_NEW_2012_lowres.pdf>, ultima consultazione 07/03/2021

ALECSO, *About Us*, <www.alecso.org/nsite/en/about-us>, ultima consultazione 04/02/2021

ALECSO, *Organisational Structure*, <www.alecso.org/nsite/en/organizational-structure>, ultima consultazione 04/02/2021

Allahyari Morehshin, <<http://www.morehshin.com/artist-information/>>, ultima consultazione 28/01/2021

Al-Tamini A. J., *The Archivist: Unseen Documents from the Islamic State's Diwan al-Rikaz*, 12/10/2015, <<http://www.aymennjawad.org/17955/the-archivist-unseen-documents-from-the-islamic>>, ultima consultazione 25/02/2021

Anno europeo del Patrimonio Culturale,
<https://ec.europa.eu/italy/news/20171207_anno_europeo_patrimonio_culturale_it>, ultima consultazione 28/01/2021

AP Archive (a cura di), *IRAQ: FILE: SHELTER BOMBING*; cfr.
<<https://www.youtube.com/watch?v=YIiH9OuH6gI>>, ultima consultazione 31/03/2021

A. Ballarò, *Non solo protezione in caso di conflitto armato. Nella Convenzione c'è molto di più*, JCHC, 14/05/2020 <<https://www.journalchc.com/2020/05/14/non-solo-protezione-in-caso-di-conflitto-armato-nella-convenzione-ce-molto-di-piu/>>, ultima consultazione 07/03/2021

N. Brodie, *Focus on Iraq: Spoils of War*, *Archaeology*, vol. 56 n. 4, luglio/agosto 2003, <<https://archive.archaeology.org/0307/etc/war.html>>, ultima consultazione 06/02/2021

M. Castillo Deball, <<https://www.kunstakademie-muenster.de/personen/personen-a-z/c/castillo-deball-mariana-prof/>>, ultima consultazione 29/03/2021

A. Cherri, <<https://www.alicherri.com/biography>>, ultima consultazione 29/03/2021

Codice etico ICOM, <<http://www.icom-italia.org/codice-etico-icom/#:~:text=%20Il%20Codice%20Etico%20ICOM%20%201%20I,contribuiscono%20alla%20valorizzazione%2C%20alla%20conoscenza%20e...%20More%20>>, ultima consultazione 15/03/2021

Council on Foreign Relation, *The Islamic State*, <<https://web.archive.org/web/20150701014856/http://www.cfr.org/iraq/islamic-state/p14811>>, ultima consultazione 15/02/2021

CRAST, BRILA, <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/b-r-i-l-a-bureau-for-recovering-and-investigating-iraqi-looted-antiquities>>, ultima consultazione 07/03/2021

CRAST, Centro culturale a Baghdad, <<https://www.centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/il-centro-culturale-italo-iraqeno-per-le-scienze-archeologiche-e-il-restauro-baghdad>>, ultima consultazione 07/03/2021

CRAST, Il Centro Scavi, <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/il-centro-scavi>>, ultima consultazione 07/03/2021

CRAST, Iraq Museum, <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/l-iraq-museum-di-baghdad>>, ultima consultazione 07/03/2021

CRAST, *Ninive il Palazzo Senza Eguali di Sennacherib*, <<https://centroscavitorino.it/index.php/it/esposizioni-e-convegni/77-ninive-il-palazzo-senza-eguali-di-sennacherib>>, ultima consultazione il 27/03/2021

CRAST, Progetti in Iraq, <<https://www.centroscavitorino.it/index.php/it/progetti/iraq>> ultima consultazione 07/03/2021

CRATS, *Le attività degli Istituti italo-iraqueni*, <<https://www.centroscavitorino.it/index.php/it/tutela-del-patrimonio/le-attivita-degli-istituti-italo-iraqeni-a-baghdad>>, ultima consultazione 07/03/2021

CS ONU, *Resolution 1483 (2003)*, <[https://undocs.org/S/RES/1483\(2003\)](https://undocs.org/S/RES/1483(2003))>, ultima consultazione 04/02/2021

CS ONU, *Resolution 2199 (2015)*, <[https://undocs.org/S/RES/2199%20\(2015\)](https://undocs.org/S/RES/2199%20(2015))>, ultima consultazione 04/02/2021

CS ONU, *Resolution 2253 (2015)*, <[https://undocs.org/S/RES/2253\(2015\)](https://undocs.org/S/RES/2253(2015))>, ultima consultazione 04/02/2021

CS ONU, *Resolution 2347 (2017)*, <[https://undocs.org/S/RES/2347\(2017\)](https://undocs.org/S/RES/2347(2017))>, ultima consultazione 04/02/2021

Curtis J. E., *Obituary, Donny George Youkhanna, B.A., M.A., Ph.D. (1950-2011)*, <<https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0021088900000048>>, ultima consultazione 04/04/2021

C. Davies, *Iraqi artist inspired by George W Bush shoe thrower*, 24/04/2012; cfr. <[F. Di Maggio, *Les statues meurent aussi? Post-musealizzazione dell'arte coloniale*, in *Dialoghi Mediterranei*, 01/03/2015, <\[233\]\(http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/les-statues-meurent-aussi-post-musealizzazione-dellarte-coloniale/>>, ultima consultazione il 29/03/2021</p></div><div data-bbox=\)](https://edition.cnn.com/2012/04/20/world/meast/iraq-artist-george-bush-shoe-thrower/index.html#:~:text=%22U.S.A%20Heritage%20Flag%22%20by%20Hanaa%20Malallah%20%E2%80%94%20Images,%22Shoes%20are%20our%20way%20of%20resistance,%22%20said%20Malallah.>>, ultima consultazione 31/03/2021</p></div><div data-bbox=)

- Enciclopedia Treccani, *Diritto internazionale umanitario*, <[https://www.treccani.it/vocabolario/rovina](https://www.treccani.it/enciclopedia/diritto-internazionale-umanitario-int-publ_(Diritto-on-line)/>, ultima consultazione 04/02/2021</p>
<p>Enciclopedia Treccani, <i>Rovina</i>, <, ultima consultazione 31/03/2021
- Enciclopedia Treccani, *Salafismo*, <[https://www.theguardian.com/culture/2016/jun/03/irina-bokova-un-unesco-world-heritage-palmyra-isis](https://www.treccani.it/enciclopedia/salafismo_%28Dizionario-di-Storia%29/>, ultima consultazione 15/02/2021</p>
<p>C. English, <i>Irina Bokova: the woman standing between Isis and world heritage</i>, The Guardian, <, ultima consultazione 15/02/2021
- Flashback: the 1991 Iraqi revolt*, BBC News, 21 agosto 2007, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/2888989.stm>, ultima consultazione 06/02/2021
- E. Frahm, *Mutilated Mnemotopes. Why ISIS Destroys Cultural Heritage Sites in Iraq and Syria*, <https://www.academia.edu/19580732/Mutilated_Mnemotopes_Why_ISIS_Destroyes_Cultural_Heritage_Sites_in_Iraq_and_Syria>, ultima consultazione 15/02/2021
- M. Furlanetto (a cura di), *Road to Baghdad*, <https://issuu.com/jackematrix/docs/la_strada_di_baghdad>, ultima consultazione 27/01/2021
- M. Gabanelli, *Isis, dove sono i 40 mila foreign fighters?*, Corriere, 16/01/2019, <<https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabanelli/isis-siria-iraq-foreign-fighters-curdi-guerra-medoriente-jihad-jihadisti/cae03bf0-18de-11e9-890c-6459c9c9cb3c-va.shtml>>, ultima consultazione 15/02/2021
- GATT, <https://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/gatt47_e.pdf>, ultima consultazione 15/03/2021
- L. Glynn, <<http://lizglynn.work/about/>>, ultima consultazione 29/03/2021
- ICCROM, ATHAR, <<https://www.iccrom.org/it/presentation/iccrom-athar-regional-conservation-centre>>, ultima consultazione 04/02/2021
- ICCROM, *Endangered Heritage Emergency Evacuation of Heritage Collections*, <https://www.iccrom.org/sites/default/files/Endangered-Heritage_0.pdf>, ultima consultazione 04/02/2021
- Il Post, *La prima guerra del Golfo, 25 anni fa*, 02/08/2015, <<https://www.ilpost.it/2015/08/02/guerra-del-golfo/>>, ultima consultazione 06/02/2021
- Intervista al Prof. G. Volpe, <<https://www.letture.org/archeologia-pubblica-metodi-tecniche-esperienze-giuliano-volpe>>, ultima consultazione il 27/03/2021; crf. G. Volpe, *Archeologia pubblica. Metodi, tecniche, esperienze*, Carrocci, Roma, 2020

Iraqi Constitution,
 <https://web.archive.org/web/20161128152712/http://www.iraqinationality.gov.iq/attach/iraqi_constitution.pdf>, ultima consultazione 04/02/2021

ISIS fanatics destroy Mosul's museum, Tube News, 26/02/2015,
 <<https://www.youtube.com/watch?v=AJ9wvHq3eQ8>>, ultima consultazione 15/02/2021

I. Issa, <<http://imanissa.com/bio>>, ultima consultazione 29/03/2021

Jmx Comics, *Road to Baghdad*, <<https://www.jmxcomics.it/road-to/>>, ultima consultazione 28/03/2021

Kennard Phillipps, <<https://www.kennardphillipps.com/about/>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Jodice, <<https://www.mimmojodice.it/>>, ultima consultazione 29/03/2021

L. Joreige, <<https://lamiajoreige.com/about/>>, ultima consultazione 29/03/2021

L. Macmillan, *5.50.1.1.40.1.30.1.30.30.5*, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/numbers.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

L. Macmillan, *Bazarkh*, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/barzakh.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

L. Macmillan, *Hoopopoes*, Londra, Ottobre 2014; cfr. <<http://hanaa-malallah.com/words/hoopoes.html>>, ultima consultazione 04/03/2021

L. Macmillan, *Ruins Technique*, ottobre 2014; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/ruinstechnique.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

H. Malallah, *Ruins Technique*, Londra, 2010; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/statement.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

H. Malallah, *Statement*, Londra 2010; cfr. <<http://hanaa-malallah.com/words/statement.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

H. Malallah, *The last five years*, Londra, 2010; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/statement.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Manders, <<http://www.markmanders.org/biography/>>, ultima consultazione 29/03/2021

Mapping Militant Organizations. The Islamic State, Stanford University,
 <<http://web.stanford.edu/group/mappingmilitants/cgi-bin/groups/view/1>>, ultima consultazione 15/02/2021

Z. Mohammed, *Is Iraq right to reclaim the Ishtar Gate from Germany?*, art. 05/11/2009, <<https://historynewsnetwork.org/article/119520>>, ultima consultazione 06/02/2021

NBC news, *Iraqis Mourn Destruction of Ancient City of Nimrud: ISIS 'Tried to Destroy the Identity of Iraq'*, <<https://www.nbcnews.com/storyline/isis-terror/iraqis-mourn-destruction-ancient-city-nimrud-isis-tried-destroy-identity-n694636>>, ultima consultazione 28/01/2021

OIC, *History*, <https://www.oic-oci.org/page/?p_id=52&p_ref=26&lan=en>, ultima consultazione 04/02/2021

OIC, ICESCO, <https://www.oic-oci.org/page/?p_id=65&p_ref=34&lan=en#isesco>, ultima consultazione 04/02/2021

OIC, IRCICA, <https://www.oic-oci.org/page/?p_id=64&p_ref=33&lan=en#IRCICA>, ultima consultazione 04/02/2021

OIC, *Resolutions on Cultural, Social and Family Affairs adopted by the 44th Session of the Council of Foreign Ministers (Session of Youth, Peace and Development in a World of Solidarity)*, 2017, <<https://www.oic-oci.org/docdown/?docID=2933&refID=67>>, ultima consultazione 04/02/2021

OIC, *Resolutions on Cultural, Social and Family Affairs adopted by the 45th Session of the Council of Foreign Ministers (Session of Islamic Values for Sustainable Peace, Solidarity and Development)*, 2018, <<https://www.oic-oci.org/docdown/?docID=1878&refID=1078>>, ultima consultazione 04/02/2021

OIC, *Resolutions on Cultural, Social and Family Affairs adopted by the 46th Session of the Council of Foreign Ministers Session of fifty years of Islamic Cooperation: Roadmap for Prosperity and Development*, 2019, <<https://www.oic-oci.org/docdown/?docID=4456&refID=1250>>, ultima consultazione 04/02/2021

OIC, *Resolutions on Cultural, Social and Family Affairs submitted by the 43th Session of the Council of Foreign Ministers (Session of Education and Enlightenment: Path to Peace and Creativity)*, 2016, <<https://www.oic-oci.org/docdown/?docID=295&refID=22>>, ultima consultazione 04/02/2021

C. Paula, *She/He Has No Picture – Conversation with the artist Hanaa Malallah*, Londra, luglio 2019; cfr. <<http://www.hanaa-malallah.com/words/shehehasnopictur.html>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Pizzi, *In declaring a caliphate, Islamic State draws a line in the sand*, AlJazeera.com, 30/06/2014, <<http://america.aljazeera.com/articles/2014/6/30/islamic-state-caliphate.html>>, ultima consultazione 25/02/2021

Plinth Ltd, *A House With A Date Palm Will Never Starve: Cooking With Date Syrup*; cfr. <<https://plinth.uk.com/blogs/magazine/a-house-with-a-date-palm-will-never-starve-cooking-with-date-syrup#:~:text=As%20the%20Mesopotamian%20proverb%20goes,%20%E2%80%98A%20house%20with,to%20expand%20the%20house%20as%20the%20family%20grows>>., ultima consultazione 31/03/2021

Polizia di Stato, *Chi sono i foreign fighters*,
 <<https://www.poliziadistato.it/articolo/terrorismo--chi-sono-i-foreign-fighters>>, ultima consultazione 15/02/2021

Primo Protocollo alla Convenzione di Ginevra del 1977, <<https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/INTRO/470>>, ultima consultazione 15/03/2021

W. Raad, <<https://www.walidraad.com/>>, ultima consultazione 29/03/2021

M. Rakowitz, *A House With A Date Palm Will Never Starve*,
 <<http://www.michaelrakowitz.com/a-house-with-a-date-palm-will-never-starve>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Rakowitz, *Enemy Kitchen*, <<http://www.michaelrakowitz.com/enemy-kitchen>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Rakowitz, *Lamassu of Niniveh*, <<http://www.michaelrakowitz.com/the-invisible-enemy-should-not-exist-lamassu-of-nineveh>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Rakowitz, *May the arrogant not prevail*, <<http://www.michaelrakowitz.com/may-the-arrogant-not-prevail>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Rakowitz, *May the obdurate foe not be in good health*,
 <<http://www.michaelrakowitz.com/may-the-obdurate-foe-not-be-in-good-health>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Rakowitz, *Spoils*, <<http://www.michaelrakowitz.com/spoils>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Rakowitz, *The Ballad of the Special Ops Cody*,
 <<http://www.michaelrakowitz.com/the-ballad-of-special-ops-cody>>, ultima consultazione 31/03/2021

M. Rakowitz, *The invisible enemy should not exist*,
 <<http://www.michaelrakowitz.com/the-invisible-enemy-should-not-exist>>, ultima consultazione 31/03/2021

Secondo Protocollo alla Convenzione di Ginevra del 1977, <<https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/INTRO/475?OpenDocument>>, ultima consultazione 15/03/2021

N. Slyomovics, R Schuster, *From Nineveh to Jonah's Tomb: ISIS' War on History*, 30/05/2015, <<https://www.haaretz.com/archaeology/.premium-from-nineveh-to-jonah-s-tomb-isis-war-1.5367019>>, ultima consultazione il 27/03/2021

P. Stevanson, *Netherlands returns four stolen icons 18 years after discovery*, CyprusMail Online, 19 settembre 2013, <<https://cyprus-mail.com/2013/09/19/netherlands-returns-four-stolen-icons-18-years-after-discovery/>>, ultima consultazione 27/03/2021

H. Steyerl, *Avant Museology*, <<https://www.youtube.com/watch?v=42VQ9Juvd98>>, ultima consultazione 27/03/2021

H. Steyerl, *Is the Museum a Battlefield*, <<https://kow-berlin.com/artists/hito-steyerl/is-the-museum-a-battlefield-2013>>, ultima consultazione 29/03/2021

The Iraq Museum, <<https://www.theiraqmuseum.com>>, ultima consultazione 06/02/2021

The Iraq Museum, *About the Museum*, <<https://www.theiraqmuseum.com/pages/about-the-museum.html>>, ultima consultazione 06/02/2021

C. Topping, *A Montage of Invasion*, 25/05/2012; cfr. <<https://eng.majalla.com/2012/05/article55232249/a-montage-of-invasion>>, ultima consultazione 31/03/2021

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS, *Globalisation of Cultural Trade: A Shift in Consumption*, 2016, p. 33, <<https://en.unesco.org/creativity/files/globalisation-cultural-trade-shift-consumption>>, ultima consultazione 15/03/2021

UNESCO, *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention 1954, First Protocol, Second Protocol*, <portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, ultima consultazione 02/02/2021

UNESCO, *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention 1954 – Status*, <<https://pax.unesco.org/la/convention.asp?KO=13637&language=E>>, ultima consultazione 02/02/2021

UNESCO, *List of National Cultural Heritage Laws*, <<https://en.unesco.org/cultnatlaws/list>>, ultima consultazione 04/02/2021

UNESCO, *Saudi Arabia Returns Smuggled Artefacts To Iraq*, <https://web.archive.org/web/20010118173300fw_/http://www.unesco.org:80/opi/eng/unespress/98-146e.htm>, ultima consultazione 15/03/2021

UNIDROIT, <<https://www.unidroit.org/status-cp>>, ultima consultazione 15/03/2021

UNIDROIT, *About UNIDROIT*, <<https://www.unidroit.org/about-unidroit/membership>>, ultima consultazione 04/02/2021

UNIDROIT, *Convention On Stolen Or Illegally Exported Cultural Objects – Status*, <<https://www.unidroit.org/status-cp>>, ultima consultazione 04/02/2021

UNIDROIT, *Convention On Stolen Or Illegally Exported Cultural Objects*, <<https://www.unidroit.org/instruments/cultural-property/1995-convention>>, ultima consultazione 04/02/2021

Università degli Studi di Bologna, Progetto Eduu, <<https://site.unibo.it/eduu/en>>, ultima consultazione 28/03/2021

E. Vio, *Layla e il tesoro del tempio*, Repubblica, 23/05/2017, <https://d.repubblica.it/attualita/2017/05/23/news/1_archeologa_layla_salih_mosul_patrimonio_archeologico-3533621/>, ultima consultazione 25/02/2021

S. Wachsmuth, <<https://www.belvedere.at/en/simon-wachsmuth-0>>, ultima consultazione 29/03/2021

P. Welby, *Don't Be Surprised by ISIS Destroying History*, 06/07/2015, <<https://institute.global/policy/dont-be-surprised-isis-destroying-history>>, ultima consultazione 15/02/2021

West's Encyclopedia of American Law, *Self-executing*, (n.d.), <<https://legal-dictionary.thefreedictionary.com/self-executing>>, ultima consultazione 15/03/2021

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va ai Professori che mi hanno aiutata in questo percorso, il Prof. Relatore L. Zagato e la Prof.ssa Correlatrice C. Baldacci.

Ringrazio gli esperti del CRAST, l'associazione JMX Comics e Roger Fawcett-Tang dell'ufficio stampa di Hanaa Malallah per la disponibilità concessami.

Tanta gratitudine è rivolta anche ai miei compagni di corso, in particolare Matteo Savoldelli ed Emilia Bonomi, che attraverso un confronto costante mi hanno dato molti stimoli e suggerimenti.

Sono molto riconoscente per la proposta del collettivo *The Chronicles of The World* di raccontare i risultati del lavoro a nuovi pubblici.

Ringrazio infine la mia famiglia che mi ha aiutata concretamente nella realizzazione di questo lavoro, ed Eugenio Griso per tutta la pazienza e la comprensione.